

***JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* is a bi-annual, peer-reviewed, full-text, and open-access Graduate Student Journal of the Universidad Complutense Madrid that publishes interdisciplinary research on literary studies, critical theory, applied linguistics and semiotics, and educational issues. The journal also publishes original contributions in artistic creation in order to promote these works.**

Volume 2 Issue 1 (July 2014) Master Dissertation (Tesina de Master)

Macarena Rodríguez Rodríguez

"La ékphrasis como lazo entre la literatura y las artes visuales en el periodo romántico inglés"[1]

Como citar este trabajo

Rodríguez Rodríguez, Macarena. "La ékphrasis como lazo entre la literatura y las artes visuales en el periodo romántico inglés" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 2.1 (2014): 1-81
<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>

Este texto has sido revisado por 2+1 expertos en el tema.

Este trabajo forma parte del Máster Universitario en Investigación en Letras y Humanidades (2013-2014) y se publica con el permiso de la Facultad de Letras de la Universidad de Castilla-la-Mancha.

El trabajo se ha llevado a cabo bajo la dirección de Beatriz González Moreno

[1] Hemos preferido utilizar el término "ékphrasis" por ser el más fiel a su original griego ἔκφρασις

Rodríguez Rodríguez, Macarena. "La ékphrasis como lazo entre la literatura y las artes visuales en el periodo romántico inglés" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 2.1 (2014): 1-81
<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>

Índice

1. Introducción 1

2. Marco Contextual: Periodo Romántico inglés 5

3. Marco Teórico 9

3.1. Literatura Comparada

3.2. Ut Pictura Poesis 21

3.3. Ékphrasis

3.3.1. Definición, usos históricos y evolución

3.3.2. Clasificación

4. Análisis de Textos 26

4.1. "Elegiac Stanzas Suggested by a Painting of Peele Castle in a Storm, painted by Sir George Beaumont". William Wordsworth

4.2. "Ozymandias". Percy Bysshe Shelley

4.3. "On the Medusa of Leonardo da Vinci". Percy Bysshe Shelley

4.4. "Ode on a Grecian Urn". John Keats

4.5. John Ruskin sobre *Slave Ship* de J.M.W. Turner

5. Conclusión 61

6. Bibliografía 63

7. Apéndice 67

7.1. "Elegiac Stanzas Suggested by a Painting of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont"

7.2. "Ozymandias"

7.3. "On the Medusa of Leonardo da Vinci"

7.4. "Ode on a Grecian Urn"

7.5. John Ruskin sobre *Slave Ship* de J.M.W. Turner

Rodríguez Rodríguez, Macarena. "La ékphrasis como lazo entre la literatura y las artes visuales en el periodo romántico inglés" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 2.1 (2014): 1-81
<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>

Resumen

Las diferentes artes no siempre han mantenido una relación amigable o el mismo estatus. En la antigüedad la locución de Horacio "Ut Pictura Poesis" (10 a.C) dio lugar a un debate que comparaba las disciplinas artística y planteó la pregunta de si la poesía era superior a la pintura o viceversa. Dicho debate se ha mantenido vivo a lo largo de la historia hasta nuestros días. Este trabajo se centra en la respuesta Romántica a esta pregunta: para los Románticos todas las disciplinas artísticas tenían el mismo objetivo – la expresión de sentimientos– y nacían de la misma madre –la imaginación y la subjetividad–, por lo que no se ponderaba ninguna de las artes por encima de las demás. Por otra parte, en el Romanticismo se consideraban las llamadas "Sister Arts" (las "Artes Hermanas") como hermanas que colaboran entre sí para la consecución de su objetivo común. Así es como la ékphrasis, tema central de este estudio, pudo servir durante el periodo Romántico inglés como herramienta para unir la literatura con las artes visuales. En este trabajo "ékphrasis" se define como un texto, en prosa o verso, inspirado en una obra de arte visual, que no necesariamente describe en detalle su referente visual, pero que añade elementos o características no presentes en él. La alianza de la escritura con la pintura o escultura aparece claramente expuesta en el análisis de cinco textos ekphrásticos y su relación con su referente artístico visual. Los textos elegidos para el análisis pertenecen a algunos de los más importantes exponentes de la literatura Romántica inglesa.

Palabras clave: Romanticismo, ékphrasis, literatura, artes visuales, Artes Hermanas.

Rodríguez Rodríguez, Macarena. "La ékphrasis como lazo entre la literatura y las artes visuales en el periodo romántico inglés" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 2.1 (2014): 1-81
<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>

Abstract

The different artistic disciplines have not always maintained an amicable relation or the same status. In antiquity, the Horatian formula "Ut Pictura Poesis" (10 B.C.) triggered a debate which compared them and aimed at answering the question of whether one art was superior to the others or not. This debate has been going on throughout time up to the present day. This dissertation focuses on the Romantic answer to this question: for Romantics, all the different artistic disciplines shared the same aim –the expression of feelings– and sprang from the same mother –imagination and subjectivity. Furthermore, during the Romantic Period, their alliance in the so-called "Sister Arts" supports the idea of arts cooperating with each other for the achievement of their common goal. That is how ekphrasis, the core of this essay, is going to be presented as the tool that Romantics used to link literature and visual arts. In this dissertation "ekphrasis" is defined as a text, in prose or verse, written under the inspiration of a piece of visual art which does not necessarily give a detailed description of its visual referent, but adds information about it, builds a story about it, or corrects it. The alliance of writing with painting or with sculpting will be shown clearly in the analysis of five ekphrastic texts and their relation with their visual referent. The texts chosen for this analysis belong to some of the most important exponents of the Romantic English Literature.

Keywords: Romanticism, ekphrasis, literature, visual arts, Sister Arts.

1. Introducción

La elección de este tema de estudio para el presente Trabajo de Fin de Máster, así como para mi previo Trabajo de Fin de Grado y futuros trabajos de investigación, surge a partir del primer contacto que tuve con un poema ekphrástico – poemas o textos inspirados a partir de obras de arte. Durante el tercer curso del Grado de Estudios Ingleses, en la asignatura *Literatura Inglesa II*, estudiamos y analizamos el poema "The Flaming Heart" de Richard Crashaw. Si bien en esta asignatura no apareció el término "ékphrasis", ni profundizamos en el carácter ekphrástico de este poema –o tal vez sí lo hicimos, pero no fui consciente de ello hasta hace no mucho–, el argumento general de este texto llamó mi atención poderosamente. En este poema del siglo XVII, el poeta critica duramente la famosa escultura de Bernini *El éxtasis de Santa Teresa*. El escritor se burla abiertamente y casi de un modo cruel de la mala ejecución de la obra del escultor, de los errores que comete en las proporciones, de la falta de acierto al decidir cómo colocar los personajes de la composición escultórica. Además, Crashaw se atreve a decir en sus versos que incluso él, que no es escultor, podría haberlo hecho mucho mejor. Esta osadía del poeta, esta crítica tan directa dentro de su propia obra hacia otra obra y el hecho de crear un poema a partir de una obra de arte, fue lo que me fascinó. A pesar de esto, no investigué más sobre el tema, ya que por aquel entonces aún pensaba en estudiar algo referido a John Steinbeck de cara al futuro, pero este poema se quedó marcado en mi subconsciente. Unos meses más tarde comencé la asignatura *Arte y Literatura*, gracias a la que mi interés por la relación entre literatura y arte aumentó hasta el punto de decidir hacer de esto mi tema de Trabajo de Fin de Grado. Aquí tuve mi primera toma de contacto con la ékphrasis y me encantó saber que una rama de la crítica literaria se centra en poemas que surgen a partir de obras de arte y establecen relaciones con ellas. Además, aprendí que no todos los poemas que se dirigen a una obra de arte o a un artista lo hacen en el tono crítico y burlón de Crashaw, lo cual encajaba con mi percepción de que las diferentes disciplinas artísticas no luchan entre ellas, sino que van de la mano como Artes Hermanas que son. Descubrí que existió un debate sobre el enfrentamiento de las artes y rivalidades entre estas hermanas y que, dependiendo de la época, los artistas entenderían qué es el arte –y cómo debe crearse– de maneras diferentes e incluso opuestas. Tras decidir que la ékphrasis sería mi tema de investigación y tras estudiar en el aula las diversas formas de entender el arte y la literatura y su relación a través de los distintos periodos artísticos y literarios, opté por centrar mi estudio en el Romanticismo, ya que sus ideales respecto a lo que es la literatura para el arte y viceversa son similares a los míos. Después de mi primer acercamiento al mundo de la investigación –mundo que para mí es un secreto que quiero descubrir– con el Trabajo de Fin de Grado, elegí seguir en este camino con el mismo tema, en el mismo periodo, y con la misma guía.

Así pues, la ékphrasis –textos literarios que describen, o se basan en, o hablan de obras de arte visual– es el tema central de este trabajo. El marco contextual es el del periodo Romántico inglés y el objetivo principal es presentar la ékphrasis como herramienta que utilizan los escritores para establecer un vínculo cordial entre palabra escrita y arte visual. Para ello analizamos varios

textos de autores ingleses de dicho periodo en los que, en base a la ideología Romántica y a su posicionamiento respecto al debate de las artes que exponemos en el marco teórico, destacan motivos por los que se les puede atribuir la intención de utilizar sus textos como vínculo cordial entre literatura y artes visuales.

En cuanto a los problemas encontrados para realizar este trabajo, el más destacable es la de la bibliografía, ya que la mayor parte de ésta es en inglés. Esto ha supuesto principalmente dos inconvenientes: cierta dificultad para encontrar títulos en la biblioteca de nuestro Campus y largos tiempos de espera para recibir libros comprados a través de internet puesto que la mayoría de los envíos se han realizado desde Reino Unido o Estados Unidos. Otro problema que nos supuso el hecho de que la bibliografía empleada estuviera en inglés es el referido al idioma de las citas. Puesto que este trabajo se iba a escribir en castellano, nos planteamos si debíamos dejar dentro del texto las citas en su inglés original y añadir la traducción al castellano a pie de página o viceversa. Finalmente, optamos por hacer una traducción de las citas dentro del texto para que la lectura del trabajo resultase más fluida e incluir la versión original de las mismas a pie de página.

El manual de estilo elegido para las citas en el cuerpo de este trabajo, así como para la elaboración de la bibliografía, es el de la Modern Language Association (MLA), adaptándolo a las indicaciones requeridas en la normativa para la elaboración de Trabajos de Fin de Máster de la UCLM.

Para cumplir con el objetivo de este trabajo, en primer lugar daremos una visión general del periodo Romántico en cuanto a sus intereses artísticos. Veremos cómo, impulsados por la Revolución Francesa, los artistas iniciaron una época revuelta social que en el mundo del arte, en concreto respecto a la creación artística, supuso una ruptura con el periodo precedente. El interés cambia de la razón a lo subjetivo y a la imaginación; de la mimesis se pasa a la interiorización y análisis subjetivo e imaginativo de la realidad; se defiende la separación de la ética y la estética y así lo sublime también se considera bello y entra a formar parte de uno de los intereses Románticos principales. La Naturaleza es otro de los grandes temas e intereses de este periodo, así como su relación con el ser humano, con el que creen que comparte el alma. Como crítico principal que seguiremos a la hora de explorar el periodo Romántico se encuentra Meyer Howard Abrams y su metáfora del espejo y la lámpara. Ésta toma la mente humana no como un espejo pasivo que refleja la realidad tal cual, sino como la lámpara que arroja luz sobre el reflejo de la realidad y así la transforma de manera activa y subjetiva durante el proceso creativo. A su vez, tomamos como fuentes las obras de Marilyn Butler y de Henry Hazlitt, así como las de algunos de los poetas más destacados del Romanticismo, como William Blake, William Wordsworth y Percy Bysshe Shelley.

Una vez establecido el marco contextual de este trabajo, pasamos a elaborar el marco teórico. Puesto que nuestro estudio es primordialmente comparativo, el primer apartado del marco teórico está dedicado a la Literatura Comparada. Tras dar una visión general de cuál es el interés de esta disciplina, nos centraremos en dos conceptos fundamentales para el Romanticismo: Por una parte, el concepto de *Weltliteratur*, que exploraremos a partir de los textos de Alfonso Martín. Este concepto, cuya creación se atribuye a Johann Wolfgang Goethe, defiende la creación de una literatura universal que vaya más allá de las fronteras de cada literatura nacional y que comparta

una lengua común, de tal manera que haya una libre circulación de textos en todo el mundo. Como contrapartida, estudiaremos cómo Claudio Guillén rebate esta idea ya que considera que de ese modo no habría estudios comparativos puesto que la base de la literatura comparada son las tensiones que surgen entre lo "nacional" y lo "universal, entre "lo uno y lo diverso". Por otra parte, en relación con la Literatura Comparada y a raíz del debate sobre el valor comparado de las distintas artes, exploraremos el término *Gesamtkunstkwerk*, a menudo traducido como "obra de arte total". Este término está atribuido al compositor alemán Wilhelm Richard Wagner, que creía que la separación de las artes había causado que las cualidades y capacidades de cada una de ellas hubieran disminuido o no se apreciaran completamente. Por eso defendía la idea de una obra de arte total que aunase todas las disciplinas artísticas en una, en lugar de confrontarlas. Esto resumen la postura Romántica respecto al conflicto "Ut Pictura Poesis" sobre qué arte es mejor que las demás, que exploramos en el siguiente punto del marco teórico.

El punto de partida de nuestro estudio es el debate generado por la frase "Ut Pictura Poesis" (32), acuñada por Horacio en *Arte Poética* (10 a.C.). Este debate originalmente planteaba la cuestión de qué arte describía la realidad de manera más precisa. Sin embargo, esta cuestión ha sido abordada desde diferentes perspectivas a lo largo de la historia dependiendo de cuál fuera el objetivo del arte en cada una de ellas. En este trabajo estudiaremos principalmente dos posiciones distintas respecto a este debate en dos épocas diferentes. Para ello nos apoyaremos fundamentalmente en el repaso cronológico sobre esta cuestión que hace Stephen Cheeke en *Writing for Art.* Por un lado, expondremos brevemente las teorías de aquellos que mantenían que el objetivo del arte es imitar la realidad, así como las limitaciones de las artes visuales y la escritura para hacerlo. Como ejemplo de esto, analizaremos los comentarios de Lessing sobre la estatua *Laocoonte y sus hijos* y la descripción de Laocoonte que Virgilio escribió en *La Eneida* (19 a.C.). Este crítico defendía la idea de que la poesía es más válida para describir la realidad que la escultura, ya que, fijándose en el ejemplo del grupo escultórico *El Laocoonte*, argumentaba que en la descripción textual sí podemos "escuchar" los gritos agónicos del protagonista, mientras que en la representación esculpida se pierden esos matices y la idea de sufrimiento queda incompleta. Contrastando con esta concepción del arte, –esto es, la mimesis–, nos centraremos en el Romanticismo, cuando el arte se entendía como un medio de expresión por medio de la imaginación. Para esto, tendremos en cuenta la metáfora de la lámpara y el espejo de Abrams, ya tratada en el marco contextual, además de las teorías de John Ruskin al respecto. A pesar de que con frecuencia John Ruskin es considerado victoriano, sus ideas respecto al arte y su posición en el debate de las artes coinciden con las ideas Románticas, por lo que en este trabajo le consideraremos Romántico. Como veremos, en el Romanticismo se busca la igualdad de las artes. Ya no se considera que un arte sea superior a otra, sino que son complementarias y John Ruskin es uno de los máximos defensores de esta idea. Para concluir con el análisis de la postura Romántica dentro del debate "Ut Pictura Poesis", expondremos cómo los críticos y los artistas de este periodo tomaban el término "Sister Arts" o "Artes Hermanas". Para ellos las artes no son Hermanas rivales como se consideraba en épocas anteriores, sino que no pueden ser comparadas en términos de valía puesto que no comparten las mismas características. Esto es, nacen de la misma madre –la

imaginación, la subjetividad–, pero cada una de ellas tiene sus rasgos distintivos: la poesía pertenece al campo de lo verbal y lo temporal, y la pintura o la escultura al campo de lo visual y lo espacial. Por lo tanto, para los Románticos, no cabe comparación ni es posible menospreciar una y ensalzar otra puesto que no pueden operar del mismo modo. Las diferencias existentes entre ellas, en vez de distanciarlas, deben servir para enriquecer la creación artística, cuyo principio comparten: la imaginación y la expresión subjetiva.

De este modo, en este trabajo consideramos la ékphrasis como el vehículo empleado por los Románticos para ensalzar esta unión cooperativa de las artes. Para entender el funcionamiento de este tipo de textos, en el siguiente apartado del trabajo exploramos el concepto "ékphrasis" y su clasificación. Haremos un breve repaso cronológico de la evolución y el uso del término a través de los estudios más influyentes sobre este tema y elaboraremos una definición completa de "ékphrasis" partiendo de la original: En un primer momento se entiende por "ékphrasis" cualquier descripción detallada y vívida de una persona, lugar u objeto que los maestros griegos de retórica utilizaban como ejercicio. Con el tiempo se fue matizando el uso del término hasta llegar a la definición que usamos en este trabajo: son ekphrásticos aquellos textos literarios que surgen a partir de obras de arte visual sin ser parte de ellas. Para llegar a esta definición, utilizaremos como base lo que James Heffernan entiende por "ékphrasis" en *Museum of Words*, y añadiremos los matices de Stephen Cheeke en *Writing for Art*, así como las ideas de Grant F. Scott en "Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis". A continuación clasificaremos los diferentes tipos de ékphrasis: Por una parte distinguiremos entre "ékphrasis real" y "ékphrasis imaginaria", dependiendo de si el referente en el que el texto se basa existe realmente o es una obra de arte imaginada por el propio poeta, tal como John Hollander establece *The Gazer's Spirit*. Además, hablaremos de la "ékphrasis de consejo" y de la "ékphrasis de retrato", categorías a las que Heffernan dedica algunas páginas en su libro. Por otra parte, expondremos las fases de creación de un texto ekphrástico que W. J. T. Mitchell describe en su artículo "Ekphrasis and the Other": "indiferencia ekphrástica", "esperanza ekphrástica" y "miedo ekphrástico".

Finalmente, analizaremos varios textos ekphrásticos pertenecientes a escritores Románticos ingleses. Estudiaremos la relación existente entre los textos elegidos y las obras de arte a las que hacen referencia, sirviéndonos así de ejemplo de los diferentes tipos de ékphrasis expuestos en este trabajo. Encuadraremos cada uno de los textos de acuerdo con la definición y la clasificación de "ékphrasis", lo que nos dará una visión general de cómo el texto se une a la imagen. Para esto tendremos en cuenta no sólo las características formales de la ékphrasis, sino también la percepción Romántica del arte y la literatura. Los textos elegidos para ejemplificar los diferentes tipos de "ékphrasis", así como para analizar su relación con sus referentes visuales son: "Peele Castle" (1806) de William Wordsworth, "Ozymandias" (1818) y "On the Medusa" (1819), ambos de Percy Bysshe Shelley, "Ode on a Grecian Urn" (1820) de John Keats y finalmente un texto en prosa de John Ruskin sobre el *Slave Ship* (1843) de Joseph Mallord William Turner. Como veremos, estos textos ekphrásticos Románticos ejemplifican el deseo de unión y cooperación entre las artes, ya que los poetas no atacan ni se burlan de los artistas, como era el caso de Richard Crashaw en "The

Flaming Heart" (1648), –si bien alguno de ellos aconseja–, sino que estos textos aportan cualidades, trasfondo, historia, a sus referentes visuales.

Respecto al idioma de los textos analizados, hemos elegido respetar el original inglés tanto en el apéndice como en las citas dentro del texto, así como a la hora de referirnos a sus títulos. Del mismo modo, hemos preferido utilizar el término "ékphrasis" por ser el más fiel a su original griego ἔκφρασις. Es común encontrar en castellano el término como "écfrasis" o "ecfrasis" en algunos casos, y "ekphrasis" en inglés. Nosotros elegimos conservar la "k" y "ph" originales, así como la tilde en la primera sílaba, ya que consideramos que esta forma es la que más se acerca al término en su forma primera en griego clásico. También es común encontrar "ekphrases" en inglés o "ecfrases" en castellano para hacer referencia al adjetivo sustantivado. Aquí preferimos utilizar el adjetivo "ekphrástico" para referirnos a los textos, en vez de "ekphrases", y "ékphrasis" para el término.

2. Marco contextual: el periodo Romántico inglés

El Romanticismo inglés se sitúa normalmente entre 1785 y 1830 tomando como punto de partida el año en que dos grandes poetas, Robert Burns y William Blake, publicaron sus primeros poemas; y como punto final el año en que los principales autores de este periodo murieron o dejaron de publicar, aunque, como apunta Marilyn Butler en *Romantic, Rebels and Reactionaries*, los escritores de esta época no se autodenominaban Románticos, ya que este término no apareció hasta medio siglo después (5).

El periodo Romántico inglés supone una etapa de revolución, de cambio, de ruptura con lo establecido. Como consecuencia de la Revolución industrial, la sociedad se dividía en dos únicas clases sociales: los ricos y los pobres, siendo estos últimos oprimidos por los primeros. Animados por los resultados de la Revolución Francesa, los intelectuales de la época y los artistas creyeron que el cambio era posible y necesario, tanto en lo político como en lo social. Pero para ello era necesario romper con lo establecido, revolucionar las ideas y despertar conciencias.

En lo literario, siguiendo lo que William Hazlitt llamó "el espíritu de la época" en su obra homónima *The Spirit of The Age* (1825), los escritores iniciaron una revolución en el mundo de las letras. Rompieron con los cánones tradicionales cambiando el objeto y objetivo de la creación literaria, lo que dio paso al nacimiento de una nueva visión poética. Este giro ideológico podría resumirse con una cita de Marshall Brown: "El Romanticismo, como sugiero, es la culminación y el despertar de la Ilustración"[2] (38). Escritores como Percy Bysshe Shelley y William Wordsworth explicaron y defendieron esta necesidad de revolución social desde las letras hacia un cambio político. En el ensayo "Defence of Poetry" (1840) Shelley explica la influencia que la literatura ha tenido en la sociedad a lo largo de la historia y cómo los escritores deben comprometerse socialmente, ya que, en palabras del autor: "Los poetas son los legisladores no reconocidos del

[2] "Romanticism, I will suggest, is the fulfillment and awakening of Enlightenment".

mundo"[3] (90). Asimismo, William Wordsworth defendió esta necesidad de cambio en el Prefacio (1800) a las *Lyrical Ballads*. El poeta explica que quiere que su obra llegue al pueblo llano, ya que la literatura debe estar del lado de la sociedad, exponiendo el descontento social, las preocupaciones y motivaciones de la gente de a pie. Es por esto que el autor del Prefacio considera necesario usar el lenguaje que el pueblo usa. Afirma que no utilizará personificaciones, artificios retóricos ni ideas abstractas que el hombre no emplea en su discurso diario, y que en sus composiciones tratará temas cercanos a la sociedad. También, y sobre todo, enfatiza la importancia del uso de la reflexión y subjetivización en el proceso creativo, así como de la expresión natural de pensamientos y sentimientos, y escribe: "la buena poesía es el fluir espontáneo de sentimientos poderosos"[4] (x). Así pues, en las ideas expresadas por Wordsworth encontramos una de las características más destacadas del Romanticismo: el énfasis en el individuo, el uso de la imaginación y la expresión subjetiva.La raíz de este énfasis en el individuo dentro del colectivo social, en lo subjetivo en vez de en lo racional, en la expresión en contraste con la descripción, nace del empirismo. Durante el siglo XVII, para filósofos como John Locke y Thomas Hobbes la experiencia era la base de todo conocimiento, ya que ésta nutre la mente del hombre permitiéndole generar ideas a partir del mundo exterior que percibe y experimenta. El mundo exterior sólo puede ser entendido una vez que la mente procese la experiencia sensorial y física de éste. En este sentido, el hombre, el poeta, necesita de la realidad para crear, pero no imitándola, sino procesándola y amoldándola a su propia subjetividad. De esta manera, la mente actúa como espejo de la realidad, siendo ésta fundamental para la creación artística. Así, "la inventiva y la imaginación del poeta se hicieron plenamente dependientes de lo material"[5] (Abrams 21). Sin embargo, durante el periodo Romántico, los críticos, filósofos y poetas, revisaron estas teorías y decidieron que el uso de la realidad no era estrictamente necesario y se prestó mayor atención a los intereses y expresiones de la imaginación del poeta, haciéndole central en el proceso de creación. Algunos poetas Románticos como William Blake o Percy Bysshe Shelley consideran que la mente no necesita de experiencias exteriores a la propia mente e imaginación del poeta para crear y consideran que el genio creativo y la imaginación del autor son suficientes. Shelley describe la poesía en su "Defence of Poetry" (escrito en 1821 y publicado póstumamente en 1840) como "la expresión de la imaginación"[6] (12) y añade que "la poesía es innata al origen del hombre"[7] (13). En relación con esto, analizaremos dos poemas que se basan y describen obras de arte fruto de la imaginación del poeta: "Ozymandias" (1818) de Percy Bysshe Shelley y "Ode on a Grecian Urn" (1820) de John Keats. En ellos, los escritores recrean con el artificio de su imaginación la estatua de un monarca egipcio y una urna griega respectivamente y reproducen estas imágenes con sus versos. Si bien pudieron inspirarse en algunos elementos reales parecidos a los que describen, la urna y la estatua que los poemas reflejan son producto de su imaginación.

[3] "Poets are the unacknowledged legislators of the world".
[4] "Good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings".
[5] "The poet's invention and imagination were made thoroughly dependant for their materials".
[6] "The expression of the imagination".
[7] "Poetry is connate with the origin of man".

Como vemos, el proceso mental del que hablaban los empiristas no desaparece, sino que se adapta. La mente ya no es un filtro pasivo entre la realidad y la creación, sino un elemento activo y fundamental. De acuerdo con William Keach en "Romanticism and Language": "Coleridge condena a Locke por hacer de la mente un receptor y organizador de datos esencialmente pasivo"[8] (97), porque los creadores ya no dependen únicamente de una realidad exterior, sino que centran su interés y su poder creativo en su propia imaginación, pensamientos y sentimientos. William Wordsworth da suma importancia al papel de la subjetividad en relación con la realidad. Considera que los objetos o experiencias son fuentes válidas para la composición literaria únicamente después de que el poeta los haya interiorizado y moldeado sirviéndose de sus sentimientos y experiencias pasadas. Esto es, la realidad exterior influye en la interpretación subjetiva del individuo, que, de manera activa, re-interpreta la realidad a la que se expone. M.H. Abrams explica este proceso en su libro *The Mirror and the Lamp*, en el que elabora lo que llama "La teoría expresiva del arte" (22), que él mismo resume como "lo interno convertido en externo a través de un proceso creativo que funciona bajo el impulso de los sentimientos y que combina el producto de la percepción del poeta, sus pensamientos y sensaciones"[9] (23). Así pues, las emociones del poeta son el principio, el medio y el fin de la creación literaria durante el Romanticismo. Para Abrams la imaginación y subjetividad del individuo arrojan luz sobre la realidad, de tal manera que ésta es modificada y en el espejo se refleja la interpretación individual de la realidad, no ésta tal como es. Los artistas y críticos de este periodo no se interesan por la realidad en sí, sino en ver más allá de ella, en asimilarla e interpretarla. Resumiendo este interés, William Blake, uno de los exponentes de la literatura Romántica, escribió:

> To see a world in a grain of sand,
> And a heaven in a wild flower,
> Hold infinity in the palm of your hand,
> And eternity in an hour[10] (Blake 612)[11].

Sobre este aspecto y sobre la metáfora del espejo de Abrams profundizaremos en la siguiente parte de este trabajo, en la que abordaremos las consideraciones Románticas respecto al arte y al proceso de creación, contrastándolas con las del Renacimiento, en relación con el debate "Ut Pictura Poesis".

A raíz de la creencia en este proceso mental, así como en la necesidad de ruptura con las concepciones anteriores, los Románticos empiezan a interesarse por temas que se consideraban tabú por sus predecesores. Antonio Montoro en *El Romanticismo literario europeo* enumera como intereses y gustos de este periodo:

---

[8] "Coleridge condemns Locke for making the mind an essentially passive receiver and arranger of sense data".
[9] "The internal made external, resulting from a creative process operating under the impulse of feeling and embodying the combined product of the poet's perceptions, thoughts and feelings".
[10] "Ver el mundo en un grano de arena/ Y el cielo en una flor silvestre/ Sostener el infinito en la palma de la mano, Y la eternidad en una hora".
[11] Blake, William. *Blake: The Complete Poems.* Ed. W.H. Stevenson. Harlow: Pearson Education Limited, 2007. Impreso.

> (...) lo que se aparta de lo cotidiano conocido: leyendas misteriosas, encantamientos en los bosques y en los castillos, el goticismo de las viejas catedrales. Complacencia también por los temas fúnebres: cementerios a la luz de la luna, ladridos en la niebla, brujas a lo Loreley, diablos a lo Mefistófeles; truenos y relámpagos en los bosques solitarios, tempestades devastadoras sobre las montañas (17).

La estética tradicional va unida a lo ético: lo bello estaba asociado a lo bueno, mientras que lo feo, lo oscuro, a lo considerado "malo". Durante el siglo XVIII se defiende la separación de ética y estética, y "lo sublime surge como una teoría estética que pretende legitimar lo marginal, es decir, todo lo que la tradición había relegado fuera de lo que tenía que gustar (...) a partir de este momento, todo lo sublime es 'bello', pero no todo lo bello es sublime" (González 29). Los Románticos apoyan dicha separación ya que tanto lo bello como lo sublime forman parte del interior del individuo. Así pues, durante el Romanticismo encontramos obras tanto pictóricas como literarias en las que no sólo se reflejan o se tratan aspectos "buenos", sino que exploran lo oscuro, lo macabro, lo tenebroso. Es por esto que, como citaremos en el análisis de "On the Medusa of Leonardo da Vinci" (1819) de Shelley, Praz afirma que esta Medusa trágica, terrible y sublime era firme candidata a ser objeto de las "pasiones oscuras de los Románticos" (Praz 27). Esto a su vez está relacionado con la nueva concepción e interés por la Naturaleza que tienen los Románticos, a la que consideran como una nueva religión, y por lo que en este trabajo la nombraremos en mayúsculas.

Por una parte, para ellos no sólo existe una Naturaleza tranquila y apacible, sino que son conscientes y disfrutan de una Naturaleza activa, así como destructiva y amenazante. De este nuevo gusto por un paisaje natural poco apacible veremos un ejemplo en el texto de John Ruskin sobre el cuadro de Joseph Mallord William Turner *Slave Ship* (1840). Ruskin, a pesar de ser considerado victoriano en algunos aspectos, compartía con los Románticos mucha de su ideología. En su texto describe el lienzo dotando a los elementos presentes en él de adjetivos referidos a lo violento, al movimiento, al rojo sangre; y encontraremos que lo hace de una manera positiva y ensalzadora. En el poema "Ozymandias" de Percy Bysshe Shelley hallaremos una Naturaleza no tan violenta como en el texto de Ruskin, pero sí destructiva, ya que el poeta nos la presenta como la causante de la desintegración de una estatua.

Por otra parte, durante el Romanticismo se considera que la Naturaleza es un ser vivo con el que los poetas se sienten conectados en armonía a través de un alma común. Esto es debido a que los Románticos habían revitalizado el concepto platónico de *Anima Mundi*: todos compartimos la misma alma con la Naturaleza. Ésta puede ser pasiva, tranquila, asociada con ideas de lo bello; o activa y violenta asociada con lo sublime, con la destrucción y a su vez con la inspiración artística. Esta idea se encuentra originalmente en Platón en su *Timaeus y Critias* (360 BC): "Cuando Dios creó el universo puso inteligencia en el alma, y el alma en un cuerpo (...) Es por esto que, usando el lenguaje de la probabilidad, podemos afirmar que el mundo se convirtió en una

criatura viva con alma e inteligencia"[12] (15). En el análisis de "Peele Castle" (1806) de William Wordsworth estudiaremos esta idea de la Naturaleza vinculada a los sentimientos del poeta y veremos cómo éste asocia sus propios sentimientos con los que la Naturaleza reflejada en el lienzo debe o debería, según la opinión del escritor, inspirar.

Para finalizar esta introducción general al movimiento Romántico en Inglaterra, la ideología que lo mueve y los aspectos creativos que destacan en él, debemos hacer mención al interés Romántico por la transcendencia en el tiempo. De nuevo rompiendo con las consideraciones del periodo artístico precedente, los Románticos –y, concretamente como veremos, los escritores– abogan por la perdurabilidad de las artes. James Heffernan afirma que "la idea de que el arte visual pudiera hacer que un instante transcendiera en el tiempo se convirtió en un artículo de la creencia romántica"[13] (93). En el poema de John Keats que hemos elegido para este trabajo, "Ode on a Grecian Urn", el poeta reflexiona y escribe sobre este punto del interés Romántico, lo que se verá reflejado en el análisis de este texto ekphrástico. En éste destacará la alabanza del poeta hacia la capacidad de la urna –como ejemplo de obra de arte visual– para congelar los momentos e historias que se encuentran grabados en su superficie y hacer que de esta manera duren para siempre.

Así pues, en los textos que analizaremos se apreciarán los elementos principales del movimiento Romántico que hemos mencionado, así como la relación existente entre literatura Romántica y artes visuales, y la posición de estos escritores respecto al conflicto "Ut Pictura Poesis" que expondremos a continuación en el Marco Teórico.

3. Marco Teórico

Para alcanzar el objetivo de este trabajo, que es destacar la ékphrasis como lazo que estrecha la relación entre escritura y las artes visuales, es necesario en primer lugar perfilar el marco de la Literatura Comparada, ya que esta disciplina está íntimamente ligada al estudio comparativo de las diferentes formas de expresión. A continuación exploraremos la rivalidad clásica de la poesía y la pintura repasando brevemente el debate generado por la frase "Ut Pictura Poesis" sobre cuál de estas disciplinas artísticas era superior. Y, finalmente, nos centraremos en el Romanticismo, cuando el debate se diluye dando paso a la unión y cooperación de las artes.

3.1 Literatura Comparada

La literatura comparada es un campo de estudio interesado en la relación e interrelación de la literatura y las diferentes culturas, lenguajes, o formas de expresión humana. Los autores de *Comparative Literature, Method and Perspective*, Frenz Horst y Newton P. Stalknecht, afirman que

---

[12] "When he (God) was framing the universe, he put intelligence in soul, and soul in body (…) Wherefore, using the language of probability, we may say that the world became a living creature truly endowed with soul and intelligence".

[13] "The idea that visual art could make such a moment transcend time became an article of romantic faith".

la literatura no existe por sí misma, y que es necesario estudiarla teniendo en cuenta su relación con el contexto en el que surge, así como con otras artes (vii). Este es el interés de la literatura comparada: establecer relaciones entre literatura y sociedad, cultura, historia, otras literaturas, otras artes, etc.

Por lo general, se sitúa el nacimiento de la literatura comparada a principios del siglo XVIII, cuando se hacían los primeros estudios comparatistas de la historia de las diversas literaturas (Gnisci 24). La literatura fue progresivamente desvinculándose de la cultura general y así surgieron los primeros estudios de historia de la literatura, que, como apunta Marc Fumaroli "se afianzaron bajo la influencia del Romanticismo" (en Martín 142). Desde entonces y hasta ahora, han sido muchas las definiciones que se han propuesto para esta disciplina: Van Tieghem define esta disciplina a partir de su supuesto objetivo: "El objeto de la literatura comparada (…) es esencialmente el estudio de las obras de las diversas literaturas mediante la relación de las unas con las otras"[14] (57). Posteriormente, Pichois y Rousseau proponen una definición que no sólo concierne a la comparación de la literatura con la literatura, sino que abarca más ámbitos: "La literatura comparada es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí" (198). Ya en el siglo XX, Susan Bassnett subraya lo propuesto por Pichois y Rousseau, y afirma que "la literatura comparada supone el estudio de textos a través de las culturas… se ocupa de patrones de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio"[15] (10). Como vemos, la literatura comparada no sólo se ocupa de la comparación de diversas literaturas aislándolas de su contexto histórico, o de otras disciplinas, sino que, tal como señala Bassnett, es interdisciplinar. René Wellek secunda esta definición y confirma que la literatura comparada no sólo hace referencia a las relaciones entre dos o más literaturas, sino también a otro tipo de estudios (47-60).

Henry H. Remak señala las diferentes ramas de la literatura comparada en "Comparative Literature, Its Definition and Function" (1961). En este ensayo Remak da una definición de literatura comparada que es la que se tendrá en cuenta en este trabajo: "La comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana"[16] (3). De acuerdo con Remak, podemos afirmar que la literatura comparada se ocupa del estudio y comparación de textos y obras de arte y de qué manera se relacionan entre sí, como veremos en los ejemplos de textos ekphrásticos en este trabajo.

Dejando a un lado por el momento la interdisciplinariedad de la literatura comparada, y volviendo a su origen a partir de los estudios de historia de la literatura, hay una propuesta clave que atañe al marco contextual en el que se sitúa nuestro estudio: el concepto *Weltliteratur*. Como hemos mencionado anteriormente, en el siglo XIX se afianza el estudio de la historia de las

[14] "L'objet de la littérature compare (…) est essentiellement d'étudier les oeuvres des diverses littératures dans leurs rapports les unes avec les autres".
[15] "Comparative literature involves the study of texts across cultures…it is interdisciplinary and…it is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space".
[16] "The comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression".

literaturas. Ésta tiene su base en el Romanticismo que, de la forma reaccionaria que caracteriza a su ideología, buscó la manera de desligar la literatura de otros aspectos de la cultura general social. Fumaroli afirma que la tendencia del Romanticismo es la de suprimir la enseñanza de la retórica clásica por el estudio de la historia de la literatura. De esta manera, empezó a hablarse de "*literatura* como un fenómeno estético específico y como el *corpus* de textos literarios resultantes" de dicha actividad de creación (en Martín 142). Sumando a esto el carácter nacionalista que conforma una de las claves de la ideología de este periodo, se originan las literaturas nacionales (Martín 143). Esto, por un lado, cumplió con el objetivo base que conllevaba esta ideología Romántica: el movimiento hacia el origen de cada nación individual, "una concentración de fuerzas en torno a lo autóctono" (Martín 143); pero, por otra parte, supuso que se rompieran fronteras entre países y se alcanzara un mayor conocimiento de las literaturas de las culturas vecinas, empezando a hacer comparaciones entre unas y otras. Este es el origen de la literatura comparada como disciplina institucional, según Darío Villanueva, ya que "la creación de literaturas nacionales favoreció la comparación entre ellas en busca de similitudes y diferencias" (100). A raíz de esta intercomunicación entre las diferentes literaturas nacionales, el escritor alemán Romántico J.W. Goethe propuso como ideal para su unificación el término de *Weltliteratur*[17] (traducido como literatura universal)[18]. Las palabras de Goethe dicen:

> Estoy más y más convencido de que la poesía es una posesión universal de la humanidad y que se revela en todas partes y a cada momento en cientos y cientos de hombres… Por lo tanto, me gusta buscarme en naciones extranjeras, y aconsejo a todo el mundo que haga lo mismo. La literatura nacional es ahora un término sin sentido; el momento de la literatura universal está al alcance de la mano y todos debemos esforzarnos para acelerar su llegada[19].

Como vemos, Goethe quiere ir más allá de la literatura nacional. Pretende que, a partir de ésta, de la suma de todas las literaturas nacionales, se forme una única literatura universal que permita la libre circulación de los textos por todo el globo. Wladimir Krysinski en "Venturas y desventuras de la literatura universal" afirma que el objetivo de Goethe es una "literatura transnacional depositaria de sus valores comunes y representativa de la humanidad entera cuya *lingua franca* sería una de las lenguas occidentales"[20] (11).

---

[17] La primera referencia al término se encuentra en una colección de conversaciones con su discípulo que éste publicó: Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens,* tr. John Oxenford como: J. W. von Goethe, *Conversations with Eckermann,* repr. San Francisco: North Point Press, 1994. 132. Impreso.

[18] John Prizer afirma que no fue Goethe el creador del término, sino que fue Christoph Martin Wieland, quien lo usó en sus traducciones de las cartas de Horacio. En Goethe's *Year Book* Vol 15, pp. 229-231. 2008.

[19] "I am more and more convinced that poetry is the universal possession of mankind, revealing itself everywhere and at all times in hundreds and hundreds of men. . . . I therefore like to look about me in foreign nations, and advise everyone to do the same. National literature is now a rather unmeaning term; the epoch of world literature is at hand, and everyone must strive to hasten its approach".

[20] En Krysinski, Wladimir. "Venturas y desventuras de la literatura universal". En: *Revista de Occidente* n.197. p. 9-28, 1997.

La idea de Goethe plantea en los críticos el siguiente problema: si se tiende a una literatura universal común a todos, se pierde la idea de literatura comparada ya que se obviarían las diferencias entre las numerosas literaturas locales y se evitaría su estudio comparatista. De este modo, habría que distinguir entre "literatura comparada" y "literatura general". La primera se ocuparía de "relaciones binarias entre dos literaturas nacionales", mientras que la segunda tendría como objeto de estudio "los movimientos y las modas literarias que trascienden de lo nacional e incumben a varias literaturas" (Martín 132).

Claudio Guillén es contrario a la idea de esta *Weltliteratur*, pues afirma en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada* (1985) que esto en la práctica es inalcanzable. Guillén argumenta que este término es muy vago y que podría hacer alusión a tres tipos de literatura: por una parte, a esa literatura del mundo, al alcance de todo el mundo que va más allá de las limitaciones nacionales; por otra parte, a la literatura que viaja por todos los países gracias a las traducciones; finalmente, podría referirse a la literatura que refleja el mundo, lo que hay, lo que somos. Para Guillén, que aboga por los estudios comparados, este ideal de literatura universal no puede darse, ya que la base de la literatura comparada son las tensiones que surgen entre lo "nacional" y lo "universal", entre "lo uno y lo diverso" (13). Para él la literatura comparada es "cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales"[21] (14). Como resume Martín, al comparatista "no le basta el estudio de una determinada literatura nacional, ni se instala en el mundialismo" (135), sino que busca contrastes y similitudes entre sus objetos de estudio. Según Guillén, al comparar textos de autores de tiempos y lugares distintos, encontramos significados más extensos, más universales que podemos analizar y comparar; así, a través de esta comparación, podemos evaluar "su originalidad en la expresión de un sentimiento común" (Martín 135). Por lo tanto, lo que defiende Guillén es que se aborde el estudio de la literatura desde lo concreto –o supranacional– hacia lo extenso – lo internacional.

Independientemente de que la literatura comparada tuviera como cuna el Romanticismo, el contexto Romántico general respecto a la literatura y las artes se inclina hacia la unificación de éstas, hacia la no-comparación. Como veremos en los siguientes apartados de este trabajo, el contexto en que nos movemos es en el de las "Sister Arts" o "Artes Hermanas", idea que durante el Romanticismo defendía la equidad de las artes. Esto viene a raíz del conflicto "Ut Pictura Poesis", que también repasaremos a continuación, en el que se debatía cuál de las artes sirve mejor al propósito clásico: describir la realidad. Los Románticos se inclinan por equiparar las diferentes disciplinas artísticas e intentan que las artes visuales tengan la misma consideración que la poesía. Anteriormente se consideraba que la pintura o la escultura eran inferiores a las letras. Dentro de este contexto y de este debate comparatista sobre el valor de las formas de expresión, aparece la idea del *Gesamtkunstwerk*.

---

[21] Guillén utiliza el término "supranacional" por "nacional", según sus palabras "para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas" (*Entre lo uno y lo diverso* 13-14).

Eran Guter en *Aesthetics A-Z* da la definición para *Gesamtkunstkwerk*: "Un término en alemán, a menudo traducido como 'obra de arte total' o 'obra de arte unificada', que se asocia principalmente con la tesis de Wagner que se refiere a la naturaleza estética y a la función social de la obra de arte del futuro"[22] (en Taylor 23). Wagner estaba fascinado por el drama griego, ya que aunaba varias disciplinas artísticas. En su obra *Kunst and Revolution*, el músico alemán afirma que la separación de las artes en diferentes géneros "había disminuido su fuerza expresiva y era indicativo de una sociedad que ha crecido fragmentada y dividida"[23] (en Taylor 25). Es por esto que él deseaba volver a ese ideal de *Gesamtkunstwerk* donde las diferentes formas de expresión tienen cabida y el mismo estatus. Como veremos más adelante, el teórico alemán Gotthold Ephraim Lessing (1766) defendía la idea de que las artes no son equiparables, puesto que unas carecen de las cualidades y características que otras poseen. Además, como comenta Michael A. Vidalis, "el arte en la Europa del siglo XIX se consideraba inferior, mercenaria y lamentable"[24]. Los Románticos rechazaban esta idea y su "ambición era el concepto de la no-separación entre artes y manualidades" (Vidalis). Rudolf M. Bisanz en "The Romantic Synthesis of the Arts" señala a los tres principales colaboradores de la teoría de la *Gesamtkunstwerk* en la Alemania decimonónica: Friedrich Schlegel, Philipp Otto Runge, y Richard Wagner. Sobre el primero dice que basaba su defensa en la creatividad subjetiva e individual "haciendo que todo fuera posible para la imaginación"[25] (39). Como hemos visto en el apartado referido al Romanticismo en este trabajo, la creatividad individual y subjetiva de mano de la imaginación es clave en la creación artística durante el periodo Romántico. Por otra parte, el segundo autor –Philipp Otto Runge– llevó el concepto de "obra de arte total" al campo de las artes visuales. Finalmente, y como venimos comentando, fue Wagner el que dio fama al término y a la idea relacionándolo con la música y postulando la idea de que el *Gesamtkunstwerk* es "una obra de arte ideal en la que el teatro, la música y otras artes se integran de tal manera que cada una de ellas es subordinada del todo que conforman; además, cada una de estas artes necesita y es inseparable de las otras"[26] (Bisanz 43). Podemos afirmar que esto guarda cierta relación con el concepto de *Weltliteratur* en tanto que ambas ideas contemplan el mismo objetivo: que cada disciplina individual –las diferentes artes por un lado, y las diferentes literaturas nacionales por otro– se agrupen formando un cuerpo universal: arte total y literatura universal, correspondientemente. Dentro del marco del debate en torno a la comparación de las artes en cuanto a su validez –"Ut Pictura Poesis"– Eran Guter concluye su entrada para *Gesamtkunstwerk* sentenciando que esta idea es el culmen de la postura Romántica dentro de este debate.

En este trabajo tomaremos el ideal Romántico de las artes como iguales a la hora de analizar los textos elegidos. Como hemos anticipado, consideraremos la ékphrasis como herramienta de la que se sirven los escritores de este periodo para reforzar la alianza y

[22] "A term in German, often translated as 'total work of art' or 'unified work of art', which is chiefly associated with Wagner's thesis concerning the aesthetic nature and social Function of the work of art of the future".
[23] "Had diminished their expressive force and is indicative of a society which has grown fragmented and divided".
[24] "Art in 19th C. Europe was thought of as inferior, mercenary and lamentable".
[25] "Making all things possible to the imagination".
[26] "An ideal work of art in which drama, music and other performing arts are integrated and each is subservient to the whole and furthermore, each art requires and is inseparable from the other".

cooperación de las disciplinas artísticas, y trataremos de resaltar cómo, en ocasiones, los poetas apuntan hacia el *Gesamtkunstwerk* al entremezclar en sus composiciones literatura, pintura, escultura y música.

Como veremos a continuación, la comparación de la literatura –en especial la poesía– con las diferentes artes dio origen a debates y reflexiones sobre la posibilidad de comparar dichas disciplinas. El siguiente punto de este trabajo repasa brevemente, desde su origen hasta el periodo Romántico inglés, el debate que gira en torno a la locución "Poema pictura loquens, pictura poema silens", que dio pie al debate ya mencionado "Ut Pictura Poesis", y sobre el que profundizaremos a continuación.

3.2. "Ut Pictura Poesis"

Puede considerarse que Simonide de Ceos (c. 556 – 468 a.C.) es el padre del debate en torno a la pintura y la poesía. Su conocida locución "Poema pictura loquens, pictura poema silens"[27], que se puede traducir como "La poesía es pintura que habla y la pintura poesía silenciosa", establece los términos para este debate que, como veremos, ha estado vigente a lo largo de la historia. La cuestión que implica la oración de Simonide de Ceos gira alrededor de las cualidades de la pintura y la poesía, partiendo de la afirmación de que ambas artes son equiparables, pero destacando una capacidad que las diferencia: la poesía es pintura que puede hablar, y la pintura es poesía que no puede usar la palabra. Más adelante, en el año 10 a.C., Horacio escribió en *Arte Poética* la frase "Ut Pictura Poesis" (l. 361), que, traducida literalmente, significa "como la pintura es la poesía" y donde muestra su deseo de comparar pintura y poesía en términos equitativos. Es decir, Horacio ya no plantea la idea de que la pintura carece de habla y la poesía es pintura con voz, sino que considera que ambas formas de expresión son iguales. De acuerdo con Stephen Cheeke, es así como se interpretó la frase de Horacio "sacada de contexto"[28] (3), ya que como apunta Lee Rensselaer Wright en *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Horacio sólo defiende la idea de que la pintura y la poesía son iguales a la hora de crear una imagen en la mente del espectador o lector (4). Sin embargo, se entendió que Horacio promulgaba que ambas artes eran idénticas. Ya en el s. II d.C., Plutarco retomó la oración de Simonides de Ceos que afirma que "la pintura es poesía muda y la poesía es pintura que habla" (en Cheeke 5). Nuevamente se plantea que la poesía es superior a la pintura, al considerar que la poesía posee la capacidad de hablar, mientras que la pintura carece de voz. De la primera se destaca una cualidad, mientras que de la segunda lo que se destaca es una carencia, reforzando así el sentimiento de que la pintura es inferior a la poesía.

Durante el Renacimiento la poesía tenía estatus de arte, mientras que la pintura y escultura se consideraban poco más que trabajos manuales que no requerían del intelecto. Los críticos de arte intentaron que se reconociera la pintura como arte, argumentando que tanto ésta como la

---

[27] En *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4th ed. 2012. 1500. Impreso.
[28] "Wrested from their context".

poesía requerían el uso de la inteligencia y no sólo habilidad manual. Leonardo da Vinci reformuló la frase de Simonide de Ceos como "La pintura es poesía muda y la poesía es pintura ciega", recalcando así las limitaciones de ambas artes a la hora de representar la realidad: la pintura es incapaz de hablar, de utilizar la palabra, aunque se sirve de lo visual, mientras que la poesía carece de carácter visual pero tiene el don de la palabra (Cheeke 21). Podemos afirmar que da Vinci compartía la opinión de Horacio en cuanto a la igualmente válida capacidad de la escritura y la pintura a la hora de crear imágenes en la mente del lector u observador; sin embargo, da Vinci defendía la pintura como arte superior:

> Leonardo da Vinci señaló la imitación de la naturaleza en ambas artes pero, como era de esperar, afirmó que la pintura era el arte más noble. Este parangón o competición entre pintura (y a veces escultura) y poesía, daba superioridad a la pintura sobre la escritura porque se consideraba que la visión era superior al sentido del oído, del que la poesía dependía[29] (Harvey n/p)[30].

Como vemos, Leonardo da Vinci toma el debate en torno a la valía de las diferentes partiendo del objetivo al que las artes aspiran: la imitación, la representación de la Naturaleza tal como se presenta ante los ojos del espectador, e inclina la balanza a favor de la pintura a partir de la creencia de que el sentido de la vista es superior al de la poesía; no obstante, apunta a que las diferentes artes tienen algo en común: su objetivo.

De acuerdo con Cheeke, la tradición "Ut Pictura Poesis" relaciona pintura y poesía y "asume que la relación es vital, recíprocamente iluminadora y paralelamente enriquecedora"[31] (21). Los lazos entre poesía y pintura se estrecharon a partir del Renacimiento. A partir de entonces, se reconoció que la una puede acompañar y servir a la otra y mutuamente pueden complementarse y enriquecerse. Las analogías entre pintura y poesía proliferaron, siempre equiparando las dos formas de expresión, sin considerar una superior a otra. Como explica Cheeke, no existía rivalidad entre las artes, ya que se consideraba que la forma más noble de pintura era el llamado "history painting" o "pintura histórica", en el que el pintor reproducía textos bíblicos y clásicos, tomando prestada la narratividad del lenguaje escrito para trasladarla al lienzo (Cheeke 22).

En 1695, John Dryden tradujo el poema "De Arte Graphica" (1668) de Charles Alphonse du Fresnoy, y en el prefacio estableció una analogía entre las dos artes:

> La expresión y todo lo que pertenece a las palabras, es a la poesía lo que el color es al cuadro. Los colores, bien elegidos y aplicados en el lugar adecuado, junto con las luces y sombras que les pertenecen, embellecen el dibujo y lo hacen agradable a la vista. Las palabras, las expresiones, los recursos y figuras, las versificaciones, y todas las

[29] "Leonardo da Vinci recognized the imitation of nature in both arts but, not surprisingly, affirmed painting as the more noble art. This parangone, or competition, between media of painting (and sometimes sculpture) and poetry placed primacy on painting because vision was regarded as superior to hearing, the sense on which poetry depended".
[30] Harvey, Judith. "Ut Pictura Poesis". The University of Chicago. Winter 2002. http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/utpicturapoesis.htm.
[31] "Assumes the relation is vital, mutually illuminating, and richly parallel".

> demás elegancias del sonido, como la cadencia y muchas otras cosas que forman parte de la expresión, realizan exactamente la misma función, tanto en la poesía dramática como en la épica (20)[32].

Dryden establece una semejanza formal entre pintura y escritura. Señala de qué elementos se sirven poetas y artistas para embellecer su expresión, estableciendo un paralelismo entre ellos pero sin dar más valor a unos que a otros. Ambas disciplinas son igualmente válidas en su terreno: la poesía en lo que se refiere a la palabra escrita, y la pintura a lo visual. Es decir, no confronta la poesía con la pintura, sino que enumera los artificios de los que se valen para representar o para expresar. Puede considerarse que lo que Dryden pretendía con este prefacio era afirmar que la poesía y la pintura utilizan técnicas diferentes y que no puede establecerse una competición entre ambas ya que se trata de medios de expresión diferentes.

Rompiendo con esta consideración cordial y equitativa en cuanto a la capacidad de la palabra y de la imagen para representar la realidad, el teórico alemán Gotthold Ephraim Lessing destacó en su *Laocöon* (1766) las deficiencias de la poesía y de la pintura, afirmando que no pueden compararse si ambas tratan de representar la misma realidad. Lessing basa su argumento en el hecho de que las dos artes operan en ámbitos diferentes: la escritura utiliza el tiempo, mientras que la pintura utiliza el espacio. "La norma es la siguiente: la sucesión temporal pertenece a la provincia del poeta; la coexistencia espacial, a la del artista"[33] (109). Esto es, la poesía puede reflejar el paso del tiempo y puede presentar lo invisible y lo imaginable, mientras que la pintura o la escultura no, ya que sus descripciones son estáticas. Lessing mantenía que la poesía puede describir cosas horrible usando palabras horribles, pero una escultura o un cuadro sólo puede hacerlo enseñando cosas horribles. Este autor utilizó como ejemplos la escultura *Laocoonte y sus hijos* y la descripción que de ellos escribió Virgilio en *La Eneida* (l. II). El poema narra la historia de cómo Laocoonte y sus hijos fueron devorados por unas serpientes marinas. Laocoonte trató de advertir a los troyanos de que el caballo de madera que recibían como regalo podía ser una trampa. Nadie creyó sus palabras, por lo que intentó destruirlo con lanzas en llamas él mismo, y mientras lo hacía, dos enormes serpientes que salieron del agua atraparon a sus hijos, devorándolos. Cuando Laocoonte acudió en su ayuda, él también fue devorado entre gritos de angustia y dolor. Lessing enfatiza el hecho de que en la estatua no podemos apreciar el sufrimiento de Laocoonte completamente porque no podemos oír sus quejidos, mientras que en el texto de Virgilio podemos escuchar a Laocoonte bramando como un toro. En los versos originales de Virgilio leemos: "Clamore simul horrendos ad sidera tollit,/Quales mugitus, fugit cum faucius aram/Taurus, et incertam excussit cervice securim" (II, 221-224) [A la vez lanza al cielo sus gritos horrendos/Como los mugidos cuando el toro escapa herido del ara/Sacudiendo de su cerviz el hacha que erró el golpe]. Sobre cómo la escultura plasma este instante del poema latino, escribe

---

[32] "Expression, and all that belongs to words, is that in a poem which colouring is in a picture. The colours well chosen in their proper places, together with the lights and shadows which belong to them, lighten the design, and make it pleasing to the eye. The words, the expressions, the tropes and figures, the versifications, and all the other elegancies of sound, as cadences, turns of word upon the thought, and many other things which are all parts of expression, perform exactly the same office both in dramatic and epic poetry".

[33] "The rule is this, that succession in time is the province of the poet, coexistence in space that of the artist".

Lessing que "[Laocoonte] no grita horriblemente como el verso de Virgilio le hace gritar"[34] (59). Lo que Lessing intentaba transmitir es la idea de la imposibilidad de ambas artes de ser completamente fieles a la realidad, ya que la poesía carece de inmediatez puesto que su lectura requiere cierto tiempo, y la escultura no puede dar detalles que sólo es posible expresar con palabras o descripciones de sonidos. Lessing "atacó el centro teórico de 'Ut pictura poesis' y considera que la poesía es un arte temporal y la pintura un arte espacial"[35] (Harvey). Así pues, a la vista de las carencias que Lessing observa en las dos artes, su argumento tiene que ver con el objetivo de estas en su época: representar la realidad con precisión. Como vimos en el marco contextual, la mente se consideraba un elemento pasivo en lo referido a la creación artística. Se trataba de un espejo que reflejaba la realidad sin modificarla. Con las ideas revolucionarias Románticas, se rompe con esta consideración, y la mente humana pasa a ser un elemento activo, e imaginación y subjetividad cobran un papel central. Se produce una transición de la metáfora del espejo a la metáfora de la lámpara, sobre lo que profundizaremos a continuación, apoyándonos en la obra *The Mirror and the Lamp* de M.H. Abrams.

El periodo Romántico inglés, normalmente encuadrado entre 1785 y 1839, estableció un nuevo concepto de las artes. Los artistas eligieron un nuevo propósito a la hora de crear sus obras, contrastando con aquel por el que se regían los artistas del periodo anterior. Uno de los aspectos que diferencian la relación entre la literatura y las artes visuales antes y durante el Romanticismo es la idea de trascendencia en el tiempo. James A.W. Heffernan en *Museum of Words* (1993) explora brevemente esta cuestión. Afirma que antes del Romanticismo, los textos que se refieren a obras de arte lo hacen destacando el carácter efímero de éstas. Estos textos se centran en aportar narratividad y movimiento a sus referentes visuales, en dar cuenta del contexto en que transcurre la escena representada bien en la pintura, bien en la escultura. Heffernan afirma que las composiciones, por lo general, se refieren a obras de arte que han desaparecido y que esto "refleja una idea que prevaleció más allá del Renacimiento: la idea de que el arte visual es efímero"[36] (91); sin embargo, para los artistas Románticos la idea de transcendencia era vital: "la idea de que el arte visual pudiera hacer que un instante transcendiera en el tiempo se convirtió en un artículo de la creencia romántica"[37] (93). Así, los escritores del Romanticismo que escribían sobre arte, destacaban la capacidad de ésta para transcender. Como ejemplo de esto Heffernan se refiere al poema de Keats "Ode on a Grecian Urn", que veremos en el análisis de textos ekphrásticos elegidos para este trabajo. Según señala este crítico: "La más famosa de todas las meditaciones poéticas sobre la serenidad inmortal del arte visual es 'Ode on a Grecian Urn"[38] (93).

Por otra parte, los artistas y escritores Románticos ponían el énfasis en la imaginación del individuo y en la subjetividad, en vez de en la imitación objetiva de la realidad. M.H. Abrams describió en su libro *The Mirror and the Lamp* (1953) cómo durante el siglo XVIII las creaciones

---

[34] "He utters no horrible scream as Virgil's verse makes his Laocoon utter".
[35] "Attacked the very theoretical core of *Ut pictura poesis* and considers poetry an art of time and painting an art of space".
[36] "It reflects a conception that prevailed well beyond the Renaissance: the idea that visual art was perishable".
[37] "The idea that visual art could make such a moment transcend time became an article of romantic faith".
[38] "The most famous of all poetic meditations on the timeless serenity of visual art is 'Ode on a Grecian Urn'".

"dependían del universo exterior y de los modelos literarios"[39] (20) ya que la imitación era el objetivo de las artes, pero cómo entonces "el empeño cambió gradualmente (...) dando paso al poeta como individuo y sus propios poderes intelectuales y necesidades emocionales como la causa predominante, e incluso el objetivo final del arte"[40] (21). Abrams explica cómo en el Romanticismo se pasa de considerar la mente como un espejo, un elemento pasivo que tan sólo refleja lo que percibe, a considerarla una parte activa, una lámpara que ilumina, que genera ideas e imágenes de manera activa. Lo que le importa al arte del Romanticismo es la expresión del individuo desde su subjetividad e imaginación; y es por esto que los artistas de este periodo no se preocuparon por reproducir fielmente la realidad, sino que expresaron en sus obras lo que para ellos supone la realidad, lo que les sugiere, su percepción individual y subjetiva. Así pues, la ékphrasis Romántica ha de entenderse como una interpretación de la obra pictórica y no como una "descripción detallada". El texto Romántico no aspira a reproducir con palabras la realidad que el cuadro, a su vez, reproduce. La ékphrasis del Romanticismo busca inspiración en un referente visual, no quiere reflejarlo sin más, sino al contrario: alumbrarlo con la lámpara de su imaginación y así crear por, para y desde la obra de arte. En muchos otros casos, sus creaciones artísticas consistían en elementos puramente imaginativos. Abrams apoyó el argumento previamente citado utilizando las palabras de dos de los más influyentes escritores del Romanticismo: Percy Bysshe Shelley y William Wordsworth: "[Shelley] definió la poesía como 'la expresión de la imaginación'"[41] (331) y "Wordsworth afirma que la imaginación es un término subjetivo: tiene que ver con objetos pero no tal y como son, sino cómo aparecen en la mente del poeta"[42] (331).

Como se ha mencionado anteriormente, durante el Renacimiento la poesía se consideraba un arte y la pintura simple habilidad manual. Durante el Romanticismo el objetivo de artistas y críticos de arte fue la igualdad de las diferentes artes. Partiendo de la base de que la creación de obras de cualquier tipo de arte –pintura, escultura, diseño de jardines– nacía de la misma "madre" y compartían el mismo objetivo, las diferentes artes comenzaron a considerarse "hermanas" y se retomó el término "Sister Arts" o "Artes hermanas" dándole matices de acuerdo a los ideales Románticos. La "madre" común a la que nos referimos es la subjetividad, la imaginación, lo que da lugar a que las artes compartan el mismo objetivo: la expresión subjetiva e imaginativa. Ninguna de las disciplinas artísticas se consideraba más apropiada que otra para su objetivo común, ya que todas ellas eran igualmente capaces de crear las mismas impresiones en los espectadores o lectores. Así pues, durante el Romanticismo la pintura era la hermana pequeña de la poesía y a su vez los artistas intentaron que la pintura ganara respetabilidad. Ya en 1729, Hybernicus dejó entrever por qué se consideraba que las artes eran hermanas: en su *Apollo or a Poetical Definition of the Three Sister-Arts* cuenta brevemente la historia de Apolo, supervisor de las nueve musas hermanas que habitan el monte Parnaso, y de cómo examinó las cualidades de tres de ellas –

[39] "Were dependant on the external universe and the literal models".
[40] "Gradually the stress was shifted more and more to the poet's natural genius, creative imagination and emotional spontaneity … giving place to the poet himself, and his own mental powers and emotional needs, as the predominant cause and even the end and test of art".
[41] "He [Shelley] defined poetry as 'the expression of imagination'".
[42] "Wordsworth says imagination is a subjective term: it deals with objects not as they are, but as they appear to the mind of the poet".

música, pintura y poesía– para concluir que la poesía "es tan superior a sus dos rivales [música y pintura] que destaca admirablemente sobre ambas"[43] (4). Larry Silver enumera las nueve musas presentes en el monte Parnaso: Calíope como musa de la poesía épica, Clio de Historia, Euterpe musa de la música y la poesía lírica, Melpone de la tragedia, Terpsícore de la danza, Talía de la comedia, Polimnia musa de la poesía sacra, Erato de la poesía lírica o amorosa y Urania musa de la astronomía. Sin embargo, no encontramos una musa correspondiente a la pintura, puesto que, como afirma Silver, era la hermanastra de las demás musas al considerarse que la pintura era un arte liberal ("Step Sister of the Muses" 36-37). Como vemos, a pesar de que se califique a las artes como hermanas, son hermanas-rivales que compiten entre ellas. Hildebrand Jacob escribió también sobre las musas de la inspiración y las artes hermanas a las que se referían, pero desde un punto de vista que se acerca más al ideal Romántico de las artes en cooperación y del *Gesamtkunstwerk*. En las primeras líneas de su ensayo "Of the Sister Arts" (1734) leemos la confirmación contundente de su creencia en la relación de las artes: "La poesía, la pintura y la música están estrechamente aliadas. Por su parecido entre ellas se las ha llamado comúnmente *Artes hermanas* (…) una de esas Artes no puede ser explicada sin mencionar una de las otras"[44] (3). El objetivo del ensayo de Jacob es describir las artes y contrastarlas, pero sin menospreciar una por la otra en ningún momento. De hecho, a través de las diferencias que destaca entre las disciplinas artísticas y a pesar de que afirma que "la poesía es el placer más elegante y la instrucción más placentera"[45] (7), subraya que las artes "provienen principalmente de los mismos principios, imitación y armonía, por lo que se asisten mutuamente (…) y tienen bellezas separadas también"[46] (7). Esto es, a pesar de que de manera individual cada disciplina tiene sus virtudes y defectos, todas beben de la misma fuente: la imitación. Así pues, vemos que las artes son hermanas puesto que las musas que las inspiran lo son; por otra parte, ya que su objetivo es común –la imitación– pueden complementarse. Como vimos anteriormente, el énfasis de las artes cambió al aproximarnos al periodo Romántico: de la imitación se pasó a destacar la imaginación y la subjetividad individual. Aparece además un nuevo tema de interés que formaba la base de la inspiración Romántica: la Naturaleza. Morris Eaves en "The Sister Arts in British Romanticism" (1993) habla de la "'naturaleza como un interés común de la atención literaria y pictórica' expresado y ejemplificado tanto en poemas como en cuadros Románticos"[47] (237). Así pues, como el objetivo de todas las disciplinas artísticas Románticas se basa en la Naturaleza, podemos afirmar que tienen una madre común. Por otra parte, otra "madre" común que comparten las artes en este periodo, es la imaginación, lo que da lugar a que las artes compartan el mismo objetivo y el mismo interés: la expresión subjetiva e imaginativa por un lado, y la Naturaleza por otro. En el ideal de cooperación entre los diferentes tipos de artistas y en la lucha para conseguir que la pintura alcanzara el status de Arte que tenía la literatura, escribe

[43] "Is so far superior to its two Rivals, that it admirably excels them both".
[44] "Poetry, Painting and Music are closely ally'd. From This near Resemblance to each Other they have been commonly call'd the *Sister Arts(…)* one of these Arts cannot well be explain'd without giving some Insight into the other at the same time".
[45] "Poetry is the most elegant pleasure, and the most pleasing instruction".
[46] "Proceed chiefly from the same principles, Imitation and Harmony, so they are mutually assistant to each Other…and have their separate beauties too".
[47] "'Nature' as a common focus of Literary and pictorial attention' expressed and exemplified in both Romantic poems and pictures".

Eaves: "con más frecuencia que con alfareros y otros artesanos, los artistas visuales intentaron unir fuerzas con los escritores"[48] (254). Así, y con la Naturaleza como tema en común, y la subjetividad y la expresión imaginativa como forma común de proceder, afirma Eaves que el enlace entre pintores y escritores hace que el arte sea doblemente atractivo ya que "nos permite relacionar grandes escritores como Wordsworth, Coleridge y Shelley con grandes artistas como William Blake, John Constable, Samuel Palmer y J.M.W. Turner"[49] (255).

John Ruskin, a quien se asocia con J.M.W. Turner, fue uno de los defensores más importantes de la pintura y de la alianza de ésta con la poesía. A pesar de que a menudo se le considera perteneciente a la época victoriana, su concepción del arte encaja con los principios Románticos, por lo que en este trabajo tendremos en cuenta sus teorías sobre la relación de las artes. En el primer volumen de su libro *Modern Painters* (1863), de acuerdo con el énfasis Romántico en la expresión, escribió que "el mejor arte es aquel creado por hombres que sienten de manera intensa y noble, y aquel que de algún modo es una expresión de este sentimiento personal"[50] (14). En relación al principio "Ut Pictura Poesis", en el que creía, Ruskin escribió también en este volumen de *Modern Painters*: "La pintura es principalmente lo opuesto al habla o a la escritura, pero no a la poesía. Ambas pintura y habla son formas de expresión. La poesía es el uso de cualquiera de ellas con los más nobles propósitos"[51] (13). Ruskin comenzó a escribir *Modern Painters* debido a su admiración por uno de los pintores más importantes del Romanticismo, Joseph Mallord William Turner, quien "creía que la poesía y la pintura eran independientes"[52] (Landow n/p)[53]. A pesar de esto, Turner normalmente incluía en los títulos de sus cuadros versos o epígrafes[54] poéticos para resaltar los lazos entre pintura y escritura y para recalcar el mensaje que quería transmitir con sus obras.

Como vemos, durante el Romanticismo ya no se habla de Artes Hermanas-rivales. Las diferencias existentes entre ellas, en vez de distanciarlas, las unen para recrear el objeto de su inspiración que comparten. De este modo, como comenta Eaves, era común encontrar poetas consagrados dedicándose a la pintura, como por ejemplo William Blake, de quien Eaves dice que "parece ser el representante Romántico de la literatura-y-artes-visuales por excelencia"[55] (239). A su vez, los poetas ayudarán a que las obras de los pintores sean mejor entendidas, aportándoles las cualidades de las que carecen, como veremos en los análisis de textos Románticos objeto de estudio de este trabajo. Es por esto que aquí presentamos la ékphrasis como herramienta de la

---

[48] "Far more often than they collaborated with potters and Other artisans, visual artists attempted to join forces with writers".
[49] "Allows us to tie great writers like Wordsworth, Coleridge, and Shelley to great artists like William Blake, John Constable, Samuel Palmer and J.M.W. Turner".
[50] "Great art is produced by men who feel acutely and nobly; and it is in some sort an expression of this personal feeling".
[51] "Painting is properly to be opposed to speaking or writing, but not to poetry. Both painting and speaking are methods of expression. Poetry is the employment of either for the noblest purposes".
[52] "Believed poetry and painting were interdependent".
[53] Landow, George P. "Ruskin and the tradition of ut pictura poesis". En victorianweb.org.
[54] "De los aproximadamente 200 óleos que Turner exhibió en su vida, 53 contienen epígrafes poéticos, 26 de los cuales fueron compuestos por él mismo. Además, Turner utilizó 5 pasajes de la Biblia. De los epígrafes poéticos que Turner añadió a sus obras, seis pertenecen a Thomson y tres a Milton [...] los títulos de seis de sus cuadros hacen referencia Shakespeare, Byron y Ossian" (Landow).
[55] "Would seem to be the Romantic literature-and-visual-arts-subject *par excellence".*

que los escritores Románticos se sirven para afianzar la alianza entre las artes y así la analizaremos en los textos elegidos como ejemplo.

3.3. Ékphrasis

A continuación vamos a abordar el tema central de este trabajo: la ékphrasis. En primer lugar repasaremos brevemente su evolución y usos históricos para comprender de dónde viene la palabra, con qué sentido se utilizaba en un primer momento, y cómo su uso ha ido variando con el paso de los siglos. Veremos también cómo se han ido añadiendo matices a la definición del término, acotando y a la vez ampliando la gama de textos que pueden considerarse ekphrásticos. Partiendo de la primera definición de "ékphrasis" que se encuentra, y teniendo en cuenta dichos matices, elaboraremos una definición del término que aúne los aspectos más relevantes que la crítica sugiere a tener en consideración. Finalmente, enumeraremos y explicaremos las diversas clasificaciones de la ékphrasis, de las que analizaremos ejemplos pertenecientes al periodo Romántico inglés en la última parte de este proyecto de investigación.

3.3.1. Definición, usos históricos y evolución

La ékphrasis, en términos generales, se define como la "descripción extendida, detallada y vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos"[56] (Scott "Shelley and the Perils of Ekphrasis" 315). Así es cómo la describe Aftonio de Antioquía dentro de *Progrymnasmata* o *Ejercicios de retórica* (s. I a.C.) (en Scott 315). Esta es una de las primeras referencias al término que se encuentran. Los maestros griegos de retórica enseñaban y utilizaban la ékphrasis como ejercicio mediante el cual se describía un objeto, persona o lugar de forma precisa y muy detallada, de tal manera que el oyente creyera estar ante él. Como fórmula para describir objetos de arte, las primeras referencias que se encuentran datan de aproximadamente los años 810-730 a.C. El ejemplo más conocido de entonces es el escudo de Aquiles en *La Ilíada* (alrededor del s. VIII a.C). En este caso, como comenta Heffernan, la descripción del objeto se incluye dentro de la narración, como pasará en ejemplos posteriores: "Interacciones similares entre cuadro y narración ocurren en el primer libro de *La Eneida* (año 19 a.C.) de Virgilio, cuando Eneas llega a Cartago y describe los murales que representan escenas de la Guerra de Troya"[57] (20). De la misma manera, contando con que la ékphrasis es una descripción de una obra de arte sin más, encontramos textos ekphrásticos en siglos posteriores, "a comienzos de los siglos cuarto y quinto, cuando los escritores cristianos lo usaban como forma de alabar la elaborada arquitectura de las iglesias Bizantinas"[58] (Scott 316). Hollander incluye una descripción dentro de *The House of Fame* (1379) de Geoffrey

[56] "Any description which brings a person, place or thing vividly before the mind's eye".
[57] "Similar interactions of picture and narrative occur in the first book of Virgil's *Aeneid* (19 BCE), when Aeneas arrives in Carthage and describes a tapestry depicting scenes from the Trojan War".
[58] "In the early fourth and fifth centuries, when Christian writers had used it as a way of celebrating the elaborate architecture of Byzantine churches".

Chaucer en la que se describe una pintura mural como parte de la narración. Así mismo, Heffernan menciona dos fragmentos ekphrásticos de la literatura inglesa del s. XVI en los que el protagonista de la narración describe alguna pieza artística: *The Faerie Queene* (1590) de Edmund Spencer y *The Rape of Lucrece* (1594) de William Shakespeare.

En cuanto a teoría sobre qué es la ékphrasis y cuáles son sus mecanismos, uno de los primeros autores del siglo XX en retomar el término fue Jean Hagstrum en *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (1958), donde estudia la etimología del término. Centra su estudio en la idea neoclásica de la imitación de la Naturaleza como fin de la poesía y la pintura, por lo que hace hincapié en que el texto ekphrástico es una representación vívida de la realidad. A su vez, reduce el ámbito de aplicación de la ékphrasis a poemas que se refieren a obras de arte, por lo que la realidad a imitar son piezas artísticas reales. Como hemos visto, esto supone una novedad respecto a la aplicación del término que se asume para los ejercicios de retórica de la Grecia clásica, donde la práctica de la ékphrasis incluía la descripción vívida de cualquier objeto, persona o lugar existente o no. En ese mismo año, Leo Spitzer publica "The Ode on a Grecian Urn, or content vs. Metagrammar", donde, al igual que Hagstrum, propone que para que un texto sea considerado ekphrástico, el objeto que describe ha de ser una obra de arte pictórica o escultórica. Es decir, tanto Spitzer como Hagstrum reducen la posibilidad de "ékphrasis" a textos que describen arte, mientras que la ékphrasis clásica, por etimología, abarca cualquier tipo de descripción detallada. James Heffernan en *Museum of Words* (1993) propone como definición de "ékphrasis": "la representación verbal de la representación visual"[59] (299). Esta definición sugiere que la pintura o escultura reproducen la realidad y se convierten en un objeto real que a posteriori el texto reproducirá. Si utilizamos el campo semántico del espejo-lámpara que vimos de la mano de Abrams, la definición propuesta por Heffernan podría traducirse como que el espejo del escritor refleja lo que el espejo del pintor o escultor reflejó sobre la realidad. Esto es, el pintor crea la realidad "cuadro" describiendo la realidad exterior, y a su vez, el texto describe el objeto "cuadro" –una *realidad* creada a partir de la realidad. Esto es, "ékphrasis" sería una descripción verbal de un cuadro que describe la realidad. En el libro de Stephen Cheeke *Writing For Art* (2008) encontramos un matiz a esta definición que acota más el término: "Los mejores poemas sobre cuadros son obras de arte, ofreciendo un comentario o interpretación sobre una obra de arte que está a su vez abierta a interpretación o apreciación como una obra de arte por sí misma"[60] (3). Lo que propone Cheeke es que no toda descripción de arte se considere "ékphrasis", sino sólo aquellos textos que tengan valor artístico por sí mismos y que puedan ser considerados independientemente de la obra visual a la que hacen referencia. Encontramos también en *Writing for Art* una característica de los textos ekphrásticos: "El poema sabe algo o dice algo que la imagen silenciosa mantiene oculto"[61] (Cheeke 6). Esto es, el texto ekphrástico se construye alrededor de una obra de arte añadiendo elementos que no están

[59] "The verbal representation of visual representation".
[60] "And the best poems for paintings are themselves works of art, offering a commentary upon or an interpretation of an artwork that is simultaneously open to interpretation or appreciation as an artwork in its own rights".
[61] "The poem knows something or tells something that had been held back by the silent image".

presentes en ella, bien sea la propia interpretación del escritor, una crítica o una historia a partir de la obra a la que el texto hace referencia. Es decir, la mente del escritor no actúa como un simple espejo que refleja lo que ve en el cuadro, ya que en el texto no encontramos una mera descripción. El autor hace referencia a lo que ve, lo asimila, lo interpreta y añade elementos de su propia imaginación o subjetividad al reflejo de la realidad presente en el cuadro o escultura. Así pues, entra en juego la lámpara de la imaginación y de la subjetividad de la que hablaba Abrams. El texto no es un simple espejo en el que reflejar la obra de arte, sino que, para su creación, el poeta se sirve de su lámpara para asimilar e interpretar la imagen. De esta manera, el escritor dota a la obra de arte con una voz de la que ésta carece, compartiendo con ella este atributo y estableciendo en algunos casos, como veremos, un diálogo con su referente visual. En ocasiones, y principalmente en textos ekphrásticos del Romanticismo, la descripción queda como una anécdota, como una excusa para la expresión de la imaginación y sentimientos del poeta, y no encontramos una descripción detallada sino breves referencias al cuadro o escultura –o a una parte de éstos– que sirven de inspiración al escritor. Uniendo la definición de "ékphrasis" de Heffernan y los matices de Cheeke, podemos elaborar una definición completa para el término: son textos ekphrásticos aquellos que, en prosa o verso, se refieren a una obra de arte visual de la que no necesariamente hacen una descripción detallada, pero sobre la que añaden información, construyen una historia a partir de ella o la corrigen. Los textos ekphrásticos tienen valor literario y pueden considerarse de manera independiente a la obra a la que hacen referencia.

3.3.2. Clasificación

Una vez repasadas las diversas concepciones de "ékphrasis" y sus matices, y establecida la definición base para el término, hay que distinguir entre dos tipos generales de "ékphrasis" en función del referente visual al que se refieren: "notional ekphrasis" o "ékphrasis imaginaria" y "actual ekphrasis" o "ékphrasis real"[62].

Por lo general, en las definiciones de "ékphrasis" aportadas por los estudiosos del tema no se especifica si la obra de arte a la que los textos ekphrásticos se refieren existe realmente o no. Sin embargo, en ocasiones encontramos textos que hablan de obras de arte inventadas, no tangibles, como es el caso de la descripción del escudo de Aquiles en *La Ilíada* (alrededor del s. VIII a.C.) de Homero, o del escudo de Eneas en *La Eneida* (s. I a.C.). Para los casos en los que la obra de arte no es real, John Hollander acuña el término "notional ekphrasis" y lo contrasta con el término "actual ekphrasis" – "ékphrasis imaginaria" y "ékphrasis real" en este trabajo, respectivamente. Este último se refiere a textos que hablan de obras de arte reales, mientras que el primero hace referencia a textos basados en obras de arte imaginarias. De la "ékphrasis imaginaria" dice Hollander: "Llamaré 'ékphrasis imaginaria' a la representación verbal de obras de arte puramente ficcionales (...) la descripción, a menudo elaboradamente detallada, de un cuadro o

[62] Algunos autores escriben o traducen el término original "notional ekphrasis" por "ékphrasis nocional". En este trabajo se ha preferido la utilización del término "ékphrasis imaginaria" por ser más claro respecto a su significado. El término "ékphrasis real" corresponde a "actual ekphrasis" en inglés.

escultura puramente ficcional, que es convertido en realidad por el lenguaje poético"[63] (4). Estas son las dos categorías principales de "ékphrasis" de las que veremos ejemplos en este trabajo. Como ejemplos de "ékphrasis imaginaria" exploraremos "Ode on a Grecian Urn", de John Keats y "Ozymandias" de Percy Bysshe Shelley. En cuanto a "ékphrasis real", analizaremos textos cuyo referente visual existe: "Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont" de William Wordsworth, "On the Medusa of Leonardo da Vinci" de Shelley y un texto ekphrástico en prosa de John Ruskin sobre una obra de J.W.M. Turner.

Dentro de estas dos categorías generales, existe un tipo de poemas ekphrásticos del que también analizaremos una muestra: "advice-to-a-painter poems", o "ékphrasis de consejo"[64]. En este tipo de textos ekphrásticos, el escritor se dirige al pintor o escultor para criticar su obra, dándole consejo sobre cómo tendría que haberla realizado, qué elementos sobran o faltan en ella, o qué habría plasmado el poeta si hubiera sido el poeta o escultor, como es el caso que veremos en "Peele Castle"; o los que encontramos en "Instructions to a Painter" (1665) de Edmund Waller o "The Picture of the Body" (1640) de Ben Jonson, donde el poeta indica al pintor cómo debe retratar la belleza de Lady Venetia Digby (Heffernan 100). Sobre este tipo de textos Heffernan dedica un párrafo en el que nos basaremos al llevar a cabo el análisis de "Peele Castle". Heffernan afirma que lo que diferencia los poemas de "ékphrasis de consejo" de los poemas ekphrásticos en general es que son completamente logocéntricos: "Lo que distingue los poemas de consejo es su autosuficiencia. Mientras que cualquier otro tipo de ékphrasis, incluso la imaginaria, apunta a la obra que representa, los poemas de consejo son completamente logocéntricos"[65] (100).

Por otra parte, existe otro tipo de poema ekphrástico, que aunque es más común en el siglo XVIII, encontramos un ejemplo en uno de los textos ekphrásticos más conocidos del Romanticismo inglés: "On the Medusa" de Percy Bysshe Shelley, que analizaremos en este trabajo. Este tipo de ékphrasis, inaugurado por Alexander Pope con su "Epistle to a Lady" (1735), es conocido como "portrait ekphrasis" o "ékphrasis de retratos", y en él el poeta dedica sus líneas a elogiar la belleza de una mujer en un retrato (Scott "The Rhetoric of Dilation" 302), aunque como veremos, esto no es del todo así en el poema de Shelley.

Respecto al proceso de creación de un texto ekphrástico, Mitchell distingue tres fases en su artículo "Ekphrasis and the Other": "indiferencia ekphrástica", "esperanza ekprhástica" y "miedo ekphrástico"[66]. La "indiferencia ekphrástica" niega la posibilidad de la existencia de ékphrasis como vehículo para "hacer ver a través de palabras" –"to make us see" (152) en palabras originales del artículo. Mitchell argumenta que no hay descripción tan detallada que sea capaz de hacer que el lector "vea" la obra de arte ante él tal y como es. Podemos interpretar que las primeras estrofas de "Peele Castle" de William Wordsworth representan esta "indiferencia ekphrástica". En ellas, el poeta no se lanza a describir el castillo Peele directamente, sino que establece un diálogo con él.

[63] "I shall call 'notional ekphrasis' the verbal representation of a purely fictional work of art (...) the description, often elaborately detailed, of purely fictional painting or sculpture that is indeed brought into being by the poetic language".
[64] En inglés literalmente: "poemas de consejo a un pintor".
[65] "The distinguishing thing about advice-to-a-painter poems is their self-sufficiency. While every other kind of ekphrasis – even notional ekphrasis – posits the existence of the work it represents, the advice-to-a-painter poems is wholly logocentric".
[66] "Ekphrastic Indifference", "Ekphrastic Hope" y "Ekphrastic Fear" son los términos originales en inglés.

Sólo a través de la oposición de su recuerdo de ese paisaje con lo que ve en el cuadro intuimos lo que hay en la pintura, y hasta la décima estrofa no comienza la descripción del lienzo en sí. En ésta podemos identificar la "esperanza ekphrástica", que en cierto modo niega la "indiferencia ekphrástica", ya que, tal como Mitchell explica, se trata del momento en el que el texto consigue "hacernos ver" el objeto que describe (152). Esto es posible principalmente en el caso de la "ékphrasis imaginaria", donde el objeto escrito no existe realmente y por lo tanto, cualquier descripción de él que se escriba –o que se lea–, nos formará una imagen de él en la mente. El texto hará que ese objeto, esa obra de arte, se haga real en nuestra imaginación, y al no existir de manera tangible, la comparación no será posible, y así la descripción no será nunca ni completamente acertada ni completamente errónea. Así pues, en el poema de Shelley "Ozymandias" que estudiaremos, cualquier estatua de un rey egipcio que imaginemos con los rasgos que propone el poeta, será válida como imagen referente del texto. En relación con el hecho de que de esta manera cualquier imagen que el texto forme en nuestra del objeto descrito sea válida, aparece, según Mitchell, la fase del "miedo ekphrástico" (153). Este miedo consiste en la posibilidad de que, una vez superada la fase de "esperanza ekphrástica", por la cual sabemos que es posible hacer al lector "ver" la imagen, esta visión del referente visual sobrepase el texto y éste dote a la imagen de cualidades que no le son propias. En otras palabras, que el texto no sólo cree una representación mental del referente visual, sino que se confundan los límites entre los atributos de la representación visual –estatismo, color, textura– y de la representación verbal –narratividad, voz–, y el texto quede relegado a un segundo plano respecto a la obra a la que se refiere.

Para el propósito de este trabajo añadiremos que estos textos descriptivos, tanto en verso como en prosa, establecen su relación con el objeto que analizan añadiendo información sobre él, sin ser nunca una parte inherente de él. Esto es, los textos ekphrásticos deben considerarse arte por sí mismos, de manera independiente respecto a la pieza de arte visual a la que se refieren, como hemos visto en el matiz que Cheeke hace de la definición del término. Los textos ekphrásticos que veremos no son simplemente descriptivos, sino un ejercicio creativo en el que el escritor da voz a la imagen silenciosa, o construye una historia sobre ella; o a partir de ella, utiliza sus palabras para corregir el trabajo del pintor o escultor; o en el caso de la "ékphrasis imaginaria", crea una obra de arte con su descripción. Así pues, la definición de "ékphrasis" que se propone y que se usará en este trabajo para el análisis de textos del corpus del mismo es: Por "ékphrasis" consideramos textos bien en prosa o en verso, escritos bajo la inspiración de una obra de arte visual, imaginaria o real; dichos textos no ofrecen necesariamente una descripción detallada de su referente visual, sino que añaden información sobre él, crean una historia sobre él, o lo corrigen. Los textos ekphrásticos pueden ser considerados independientemente de la obra a la que se refieren. Ya que en este trabajo se analizarán textos ekphrásticos dentro del contexto de las "Sister Arts" en el Romanticismo inglés, cuando artistas y críticos se esforzaban para que las diferentes artes alcanzaran el mismo estatus, se han elegido textos que añaden información sobre las obras de arte a las que hacen referencia, aquellos textos que "saben o dicen algo que ha estado

oculto en la imagen silenciosa"[67] (Cheeke 6), dejando a un lado aquellos ejemplos de ékphrasis que corrigen o critican negativamente la obra de arte en la que se basan. También se analizarán textos que construyen una historia a partir de su referente visual, que son ejemplos de "actual ékphrasis" o "ékphrasis real", así como textos que se basan en una pieza imaginaria, ejemplos de "notional ekphrasis" o "ékphrasis imaginaria", en los que el referente visual es producto de la imaginación del poeta. Dentro de estos dos tipos generales de ékphrasis, veremos ejemplos de "ékphrasis de retratos" y de "ékphrasis de consejo", en el que destacaremos que lo que hace el poeta es aconsejar al pintor basándose en su propia interpretación y no criticar negativamente la obra en que basa su texto. A su vez, intentaremos identificar las fases del proceso de creación ekphrástica descritas por Mitchell: "indiferencia ekphrástica", "esperanza ekphrástica" y "miedo ekphrástico". Debido a que este trabajo gira en torno al periodo Romántico, cuando la clave de la creación artística era la subjetividad y la expresión emocional e imaginativa, se analizarán dichos textos resaltando no sólo la forma de relación existente entre palabra e imagen, sino las emociones transmitidas por los poetas hacia sus fuentes de inspiración, así como su interpretación de las mismas y los rasgos distintivos del Romanticismo presentes en ellos.

4. Análisis de textos ekphrásticos pertenecientes al periodo Romántico inglés

A continuación vamos a analizar los textos ekphrásticos elegidos para este trabajo. Todos ellos pertenecen a autores del periodo Romántico inglés. Estos textos nos servirán como ejemplos de los diferentes tipos de ékphrasis mencionados en la parte teórica: "ékphrasis real", "ékphrasis imaginaria", "ékphrasis de retratos" y "ékphrasis de consejo". Asimismo, identificaremos en los textos las fases de creación de un texto ekphrástico que enumera Mitchell: "indiferencia ekphrástica", "esperanza ekphrástica" y "miedo ekphrástico". A la luz de la concepción del arte del periodo Romántico, que, como hemos mencionado, basa su interés en la expresión subjetiva de la imaginación, señalaremos la relación que cada uno de estos textos establece con el referente visual a partir del que surge.

4.1. "Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont"[68] (1806). William Wordsworth

A pesar de que algunos críticos como Karl Kroeber consideran que no es frecuente encontrar poemas sobre pintura en el canon de William Wordsworth (en Heffernan 94), entre las obras de este poeta Romántico encontramos veinticuatro textos ekphrásticos. En el ejemplo que nos ocupa, Wordsworth refleja en sus líneas el producto de su experiencia. Como el título del poema indica, el cuadro de Sir George Beaumont *Peele Castle* (1805) es su fuente de inspiración. A partir de la imagen del castillo en el lienzo, el escritor revive y plasma los sentimientos vividos en el pasado, construye una imagen ideal basándose en lo que el cuadro le sugiere, y finalmente

[67] "Know something or tell something that had been held back by the silent image".
[68] "Estrofas elegíacas sugeridas por un cuadro del Castillo Peele durante una tormenta, realizado por Sir George Beaumont".

describe críticamente la obra del pintor que le sirve de inspiración. Gracias a la variedad descriptiva presente en el poema, encontraremos en él hasta seis tipos de ékphrasis: "actual" o "real", "notional" o "imaginaria", "ékphrasis de consejo", "indiferencia ekphrástica", "esperanza ekphrástica" y "miedo ekphrástico". A su vez, el análisis de este texto destacará cómo la subjetividad individual modifica la percepción e influencia la representación de la realidad, contrastando los elementos presentes en el cuadro de Beaumont y la interpretación subjetiva de éstos por parte del poeta, rasgos distintivos del periodo Romántico, del que Wordsworth es uno de los mayores exponentes.

El autor ofrece en su poema tres descripciones de la misma escena. En la primera, el poeta describe lo que recuerda del castillo Peele y la zona en la que se enmarca. En la segunda, describe un cuadro hipotético del paisaje y del castillo, lo que él habría pintado. Contrastando con este hipotético cuadro, Wordsworth describe el óleo de Sir George Beaumont. El hecho de que el escritor describa con su texto lo que él habría pintado es una forma de crítica hacia el retrato que Beaumont hace del castillo en el sentido de que el poeta no está de acuerdo con la imagen que el pintor refleja en el lienzo. Al hacer esto, al contrastar lo que él habría pintado y lo que realmente está en el cuadro, Wordsworth está describiendo indirectamente el dibujo de Beaumont, lo que conforma la tercera descripción del mismo paisaje. A continuación situaremos este poema respecto a las distintas clasificaciones de ékphrasis expuestas en el marco teórico y seguidamente analizaremos las tres descripciones que componen el texto y su relación con éste.

El poema, en términos generales, presenta la imagen que el poeta considera ideal, y la construye verbalmente a partir del cuadro de Sir George Beaumont, incluido en el apéndice. Puesto que la composición de Wordsworth surge a partir de la contemplación de una obra de arte visual que existe, constituye un ejemplo de la llamada "ékphrasis real". Como vimos en la clasificación general de la ékphrasis, consiste en la elaboración de un texto ekphrástico a partir de un referente tangible en el que el escritor se basa para elaborar su composición. Sin embargo, y como veremos más adelante, la segunda descripción del castillo, en la que las palabras de Wordsworth dibujan lo que para él sería el cuadro ideal, puede considerarse un ejemplo de "ékphrasis imaginaria" y de "miedo ekphrástico". Según el poeta Romántico, Beaumont muestra una escena sublime, un "pageantry of fear" (1.48), mientras que lo que él recuerda con añoranza y lo que le habría gustado ver en la obra del artista es una escena tranquila y pintoresca. Es por ello que, a la vista del cuadro real, y sirviéndose de sus recuerdos, elabora una pintura imaginaria que describe. Es esta pintura de su mente la que plasma en el texto, por lo que esta segunda descripción puede considerarse "ékphrasis imaginaria" ya que Wordsworth deja de lado el lienzo real y lo que describe es una imagen que sólo existe en su imaginación. Por otra parte y como veremos en el análisis en profundidad de esta estrofa, Wordsworth se sirve del lenguaje de la pintura para, con sus palabras, pintar su cuadro imaginario. Nos presenta una imagen estática en la que su imaginación ha congelado el paisaje en que enmarca su descripción y esto es lo que hacen las obras de arte visual: capturar en el tiempo y en el espacio una imagen y congelarla. Por lo tanto, como vimos que corresponde al "miedo ekphrástico", el poeta está cruzando los límites entre los atributos correspondientes a texto y pintura, ya que construye un texto con características típicamente

pictóricas, una escena que carece de movimiento, en este caso. En la tercera y última descripción de la escena, en palabras de Heffernan, "Wordsworth nos ofrece una variación posiblemente única de un tipo peculiar de ékphrasis: ékphrasis de consejo"[69] (100). Esta parte del texto no sólo añade información sobre la obra de arte visual real, describiéndola objetiva y subjetivamente a la vez, sino que también supone una sugerencia sobre lo que el cuadro debería haber reflejado en opinión del poeta. Como leemos en el propio poema: "This work of thine I blame not, but commend" (l. 45). Wordsworth remarca en este verso que no pretende reprochar al pintor cómo ha realizado su obra, sino por el contrario, alabarla. De esta manera se establece un diálogo entre el poeta y el pintor, lo que podría considerarse como un vínculo entre las dos formas de expresión, incluso cuando una ha sido utilizada para corregir, en cierto modo, la otra. Es por esto, por cómo apostilla Wordsworth que lo representado en el lienzo no corresponde a la realidad –la realidad de su recuerdo– por lo que podemos considerar este poema como un ejemplo de "ékphrasis de consejo".

En cuanto a las fases de creación de un texto ekphrástico, tal como mencionamos anteriormente, en este poema pueden distinguirse las tres fases que señalaba Mitchell. Por una parte, la "indiferencia ekphrástica" –o la creencia en la imposibilidad de "hacernos ver" al describir una obra de arte–, ya que al principio del poema no encontramos la descripción directa del cuadro, sino del cuadro ideal que Wordsworth habría dibujado. El comienzo del poema nos hace pensar que no habrá una descripción de la obra, sino simplemente los recuerdos que ésta evoca en el poeta. En principio parece que el escritor renuncia a retratar la realidad del cuadro ya que lo que representan sus líneas es su imagen mental del castillo y de la escena en que se enmarca. Sin embargo, al avanzar las estrofas y a través de esta descripción que el escritor contrasta con lo que realmente hay en el lienzo, sabemos qué pintó Beaumont. Por otra parte, y según el poeta tímidamente comienza a describir el cuadro, reconocemos la "esperanza ekphrástica" de la que hablaba Mitchell. Esto es, la negación de la "indiferencia ekphrástica", la creencia en la posibilidad de poder describir una imagen y "hacernos ver" con el texto. Wordsworth abandona la descripción de su cuadro hipotético en la décima estrofa para, por fin, comenzar su representación verbal del lienzo de Beaumont para así "hacernos ver" la obra del pintor y contrastarla con su pintura ideal. Por lo tanto, el poeta pasa de la fase de "indiferencia ekphrástica" a la de "esperanza ekphrástica" ya que consigue dibujar y transmitir una imagen con sus palabras. Finalmente, según explicamos anteriormente, aparece la fase de "miedo ekphrástico: el autor cruza la línea que separa los atributos propios de literatura y pintura al dotar de características de pintura su texto. Plasma con palabras la imagen congelada de la escena en su imaginación sin aportarle características propias del texto como pueden ser narratividad o movimiento, y así podemos considerar que entra en la fase de "miedo ekphrástico". A continuación analizaremos el poema estrofa por estrofa y repasaremos las tres descripciones diferentes de la misma escena que lo conforman, señalando las fases de creación de un texto ekphrástico presentes en este poema.

El poema se divide en quince estrofas. En las tres primeras, el poeta introduce la escena. En el primer verso, el escritor se dirige directamente al castillo Peele con "I was thy neighbour

[69] "Wordsworth offers us a quite possibly unique variation on a peculiar kind of ekphrasis: advice-to-a-painter poem".

once, though ruged Pile!" (1.1). Wordsworth dedica estas líneas al castillo objeto de su descripción, lo que Heffernan califica como "un gesto típicamente ekphrástico hacia la prosopopeia: "[el poeta] apostrofiza lo que primeramente considera la imagen a la que el título de su poema hace referencia"[70] (96). Esto es, el poeta considera el cuadro como una realidad a la que puede dirigirse, si bien no espera respuesta de ella. Este caso lo veremos también en "Ode on a Grecian Urn", poema en el que John Keats dirige sus al objeto de su descripción, haciéndole así, mediante palabras, receptor de su mensaje. Aquí Wordsworth habla directamente al castillo de manera melancólica, añorando lo que ante él vivió y sintió: describe el paisaje en que se enmarca, según sus propios recuerdos, y cómo esa escena apacible le trasmitía sosiego. Nos presenta una escena tranquila y llena de paz, con el castillo "sleeping on a glassy sea" (l.4), "So pure the sky, so quiet was the air!" (l.5). Wordsworth hace mención a la eternidad "Whene'er I looked, thy Image still was there; / It trembled, but it never passed away" (ll.7-8), refiriéndose a que lo bello, lo tranquilo, nunca desaparece. Esto a su vez tiene relación con el interés Romántico por la transcendencia en el tiempo. La imagen del castillo Peele perdurará por siempre en la memoria del poeta, en el cuadro de Beaumont y en el poema que sobre éste escribió Wordsworth. De este modo, aunque esa escena se represente de manera diferente a la que encontramos en el cuadro y en el texto, los sentimientos que una vez creó en el poeta, nunca se perderán. El texto implica aquí que cada vez que el poeta contempló el paisaje y el castillo, se sentía tranquilo y su alma estaba en armonía con la Naturaleza y por lo tanto sus sentimientos se correspondían a los de la Naturaleza. Esto supone la representación del *anima mundi* en que los Románticos creían: Como vimos anteriormente, uno de los temas por excelencia del periodo Romántico es la Naturaleza, con la que los humanos –especialmente los poetas y artistas– comparten el alma.

Volviendo a la relación entre el poema y la pintura, Heffernan analiza estas primeras estrofas del poema como un "memory-painting" o "pintura de recuerdos", ya que en ellas Wordsworth no se refiere ni al castillo en la obra de Beaumont, ni a cualquier otro castillo que pudiera corresponderse con lo que el título del poema anuncia: una tormenta; a lo que el poeta se refiere es a "un castillo representado en su memoria, lo que llama en 'Tintern Abbey' una 'imagen de la mente'"[71] (96-7). Así, lo que encontramos en los primeros versos de esta composición es el recuerdo que el autor conserva de un castillo enmarcado en un paisaje tranquilo y sereno, acorde con sus sentimientos. Esto es lo que Wordsworth querría haber encontrado en el lienzo de Beaumont y lo que, a continuación, dice que él mismo habría pintado. Esto nos lleva a la metáfora del espejo y la lámpara que vimos en Abrams: la mente no es un simple espejo que refleja la realidad, sino que, como una lámpara, arroja luz sobre esta –esto es, subjetividad, interpretación, sentimiento– y, de acuerdo con la tradición Romántica, es esto lo que ha de ser transmitido a través del arte. Aquí el poeta comenta que lo que ve en el lienzo, lo que la lámpara de Beaumont le hizo plasmar en el lienzo, no se corresponde con lo que él percibe e interpreta de la realidad y por eso él habría dibujado la escena de otra manera, en consonancia con sus sentimientos.

---

[70] "A typically ekphrastic gesture toward prosopopeia: he apostrophizes what he might at first take to be the picture designated by his title".
[71] "A castle depicted in his memory – what he calls in 'Tintern Abbey' a 'picture of the mind'".

Así pues, en la cuarta estrofa encontramos la introducción a la descripción que Wordsworth hace de su paisaje, lo que a él le gustaría haber pintado "if mine had been the Painter's hand" (1.13). Con esta oración, nos está diciendo implícitamente que existe un cuadro con el que no está de acuerdo: el realizado por Beaumont. Dice Wordsworth que él habría pintado "the Poet's dream" (1.16), refiriéndose a que habría idealizado la escena que veía en sus visitas al castillo Peele. Las siguientes cuatro estrofas conforman la descripción de Wordsworth sobre su cuadro imaginario, sobre lo que él habría reflejado en el lienzo. Estas líneas aún están dirigidas al castillo, y con ellas comienza la comparación con el cuadro de Sir George Beaumont. "I would have planted thee, thou hoary Pile / Amid a world how different from this!" (ll.17-18). Se entiende que con estas líneas el poeta va a describir lo que no está en el cuadro diciendo lo que echa de menos en él, explicando cómo habría plasmado él ese mismo paisaje, dibujando con palabras un cuadro hipotético. Wordsworth dice que él habría reflejado el castillo "Beside a sea that could not cease to smile; / On tranquil land, beneath a sky of bliss" (ll.19-20). Habría pintado una escena tan tranquila que habría plasmado "No motion but the moving tide, a breeze, / Or merely silent Nature's breathing life." (ll.27-28). Como vemos en el cuadro real, el cielo no está completamente despejado, pero no parece tormentoso o amenazante. En lo que se refiere al mar, aparece en movimiento sobre el lienzo, pero nuevamente, no es tan violento ni destructivo como el que podemos ver en el cuadro de Turner *Slave Ship* en el apéndice de este trabajo. El poeta interpreta el cuadro de Beaumont de esta forma violenta y amenazadora porque está influenciado por sus sentimientos negativos: su hermano John murió ahogado y esta escena le recuerda su pérdida. Es por esto que, del recuerdo ideal y tranquilo que Wordsworth tiene de la escena, pasa a asociarla con lo negativo de la pérdida de su hermano, y ésto con una Naturaleza sublime y amenazadora. A este respecto, leemos en *Wordsworth's Poetry* que Daniel Robinson apunta que "la percepción de Wordsworth de la representación del cuadro se convierte en un emblema del tema del poema: el magnífico poder de la Naturaleza y su indiferencia sublime hacia la vida humana"[72] (98).

Wordsworth hace uso de la personificación asociando Naturaleza con palabras o adjetivos que comúnmente designan a humanos, como por ejemplo "smiling sea", para reforzar la idea del *anima mundi* que vimos en el marco contextual. Esto es, la creencia Romántica de que los humanos comparten su alma con la Naturaleza. El poeta conecta sus sentimientos con la tranquilidad que ofrece su paisaje ideal. Es interesante repasar el análisis que Frederick Burwick en "Ekphrasis and the Mimetic Crisis of Romanticism" (1996) hace de las descripciones comparativas de Wordsworth en este texto. En este artículo, Burwick destaca cómo no hay ningún elemento en la descripción de la pintura hipotética de Wordsworth que evoque el paso del tiempo. En palabras del crítico: "En su cuadro imaginario no se permite que nada perturbe la tranquilidad, así como no hay nada que marque el paso del tiempo: toda acción y todo movimiento han sido suspendidos en absoluta pasividad"[73] (84). Esto podría decir que confirma dos ideas: por un lado, la idea de que esta parte del poema constituye un ejemplo de la "esperanza ekphrástica" de Mitchell, en la que el

---

[72] "Wordsworth's perception of the painting's depiction becomes an emblem for the theme of the poem – the awesome power of Nature and its sublime indifference to human life".
[73] "In his own imagined painting, nothing is allowed to disrupt the tranquility, there is also nothing to mark the passing of time: all action, all movement have been suspended in utter passivity".

poeta consigue congelar un momento verbalmente y nos lo "hace ver" como si de un cuadro estático se tratara; por otro lado, la idea Romántica de inmortalidad, de inmutabilidad, de transcendencia. Por otra parte, el hecho de que Wordsworth se convierta en pintor durante algunas estrofas y prescinda de las capacidades de la palabra escrita –movimiento, temporalidad– para dibujar su cuadro hipotético, apunta al "miedo ekphrástico" de Mitchell. Esta fase, como vimos, tiene lugar cuando en el poema ekphrástico se confunden los límites entre las características propias de cada disciplina artística, cuando la una emplea los elementos propios de la otra y gracias al texto, la imagen sobrepasa la palabra cobrando más importancia que ésta. A su vez, esta Naturaleza tranquila y calmada que el poeta describe, se relaciona con el tema del *anima mundi* mencionado anteriormente, en tanto que esa pasividad y armonía conecta con los sentimientos que el autor vivía en aquel paisaje idílico. A este respecto Heffernan escribe: "(...) las imágenes que Wordsworth describe en la primera mitad del poema –el "memory-picture" o "cuadro de recuerdos" y el cuadro hipotético– están firmemente situados dentro de un marco narrativo sobre su propia vida"[74] (103).

En la siguiente estrofa Wordsworth dice que "deep distress hath humanized my Soul" (l.36). Su alma estaba en armonía con la paz de la Naturaleza, pero algo ajeno a ella rompió esta armonía. Este evento –probablemente la muerte de su hermano– hizo que fuera incapaz de contemplar el paisaje de la manera positiva en que solía hacerlo. "Not for a moment could now I behold / A smiling sea, and be what have been" (ll.37-38). De nuevo esto se conecta con la idea Romántica del *anima mundi*, por la que el alma del poeta está en conexión con la Naturaleza. Sobre cómo su estado emocional pudo haber afectado a Wordsworth en su percepción de la realidad, escribe Burwick: "La muerte de su hermano John, ahogado en el mar, le ha obligado a reconocer la mortalidad del ser humano y lo devastador del tiempo incluso en escenas de la naturaleza"[75] (84). Así pues, Wordsworth utiliza esta quinta estrofa como introducción para su descripción del cuadro de Beaumont. El poeta anuncia que su visión del cuadro no es tan tranquila y pintoresca como sus recuerdos, o como la proyección de su hipotética pintura, porque ahora su experiencia le hace ver las cosas de manera diferente. Se podría decir que las estrofas anteriores pertenecen a un Wordsworth inexperto e inocente y las siguientes a un escritor que ha ganado experiencia, y que describe la realidad y no una imagen idealizada. Como afirma Heffernan "Este cambio por lo general se entiende como una señal de madurez"[76] (104).

Para su descripción del cuadro, Wordsworth dirige sus líneas a Beaumont, el artífice de la obra. Le llama "amigo" y escribe "This work of thine I blame not, but commend" (l.43), aclarando que aprecia el trabajo del pintor a pesar de que su pintura no refleja lo que él mismo habría pintado. Esto refuerza la idea de un vínculo positivo y cooperativo entre poesía y pintura. El poeta no está de acuerdo con lo que ve en el lienzo no porque el medio usado no sea bueno o apropiado, sino porque, de acuerdo con sus sentimientos, él habría plasmado algo diferente acerca del mismo

---

[74] "(...) The pictures he [Wordsworth] describes in the first half of the poem – the memory-picture and the hypothetical picture- are firmly placed within the framework of a narrative about his own life".
[75] "The death of his brother John, drowned at sea, has forced him to recognize human mortality and the ravages of time even in scenes of nature".
[76] "This move is generally read as the sign of a mature awakening".

paisaje. Mientras que sus recuerdos le hacen describir una imagen tranquila, su descripción del cuadro de Beaumont ofrece sublimidad. Daniel Robinson hace hincapié en cómo la muerte del hermano de Wordsworth pudo haber afectado su visión de la pintura de Beaumont: "Profundamente afectado por el ahogamiento de su hermano, Wordsworth desarrolla una respuesta a esta pintura que compara su experiencia placentera en el lugar real años atrás con la forma en que Beaumont lo representa en su cuadro"[77] (98). El poeta nos presenta el cuadro como una imagen claramente sublime: "This huge castle standing here sublime" (l.49) "Cased in the unfeeling armour of old time, / The lighting, the fierce wind, and trampling waves" (ll.51-52). Sin embargo, la escena compuesta por Beaumont, que puede encontrarse en el apéndice de este trabajo, no representa tormenta, ni viento furioso u olas violentas. En la imagen podemos ver un amanecer o atardecer cubierto parcialmente por nubes. El mar aparece meciendo con más suavidad que violencia un barco cerca del castillo, al que las olas apenas alcanzan. En el análisis que Heffernan hace sobre este poema en relación al cuadro al que se refiere, el crítico escribe una descripción del cuadro de Beaumont comparándolo con *The Shipwreck* de J.M.W. Turner: "La suavidad de la tormenta representada en este cuadro se vuelve evidente cuando consideramos lo que J.M.W. Turner hace con el mar en una obra pintada alrededor de un año antes de la de Beaumont"[78] (106). De esta manera destaca cómo la obra del primero no representa una escena tan sublime como se presenta ante los ojos de Wordsworth. Heffernan argumenta cómo al tratarse de una descripción tan dispar respecto al objeto descrito, lo que Wordsworth realmente escribe es una tercera descripción del paisaje: "En vez de representar el cuadro de Beaumont, Wordsworth construye otra pintura imaginaria"[79] (107).

La última estrofa nos da una idea de por qué la visión del poeta cambia de tranquila a sublime. "Farewell, farewell the heart that lives alone, / Housed in a dream, at distance from the Kind!" (ll.53-54). Sus sentimientos están atrapados en el pasado, en las escenas serenas que contempló en su juventud, y por esta razón, cualquier elemento que no refleje esa tranquilidad exacta que él vivió, se convierte en lo opuesto. Heffernan considera que "el poeta encuentra en el cuadro del castillo de Beaumont una manifestación sublime de las tormentas que le han afligido"[80] (105). En cierto modo, el poeta se sitúa a sí mismo como el Castillo Peele en medio de una tormenta. Ésta correspondería a los eventos negativos de su vida –presumiblemente en este caso, la muerte de su hermano John ahogado en el mar–, por lo que el cuadro que ahora contempla afligido, le parece sublime y amenazador aunque realmente no sea así. Wordsworth expresa que perdió: "Such happiness, wherever it be known" (l.56). Sin embargo, en la siguiente y última estrofa, implica esperanza con sus líneas: "But welcome fortitude, and patient cheer, / And frequent sights of what is to be borne!" (ll. 57-58).

---

[77] "Powerfully informed by his brother's shipwreck, Wordsworth's poem develops a response to this painting that compares his pleasant experience of the actual place years before with the way Beaumont represents it in his picture".
[78] "The mildness of the storm represented in this picture becomes all too clear when we consider what J.M.W. Turner does with the sea in a work painted just about a year before Beaumont's: *The Shipwreck*".
[79] "Instead of representing Beaumont's painting, Wordsworth constructs in words yet another imaginary picture of his own".
[80] "The poet finds in Beaumont's picture of the castle a sublime manifestation of the storms that have assailed him".

En resumen, como hemos visto en el análisis del texto, Wordsworth elabora tres imágenes verbalmente a partir de un mismo escenario. En primer lugar encontramos la descripción que su memoria le invita a hacer. En segundo lugar, el poeta describe un cuadro imaginario con palabras a partir de su memoria, creando así un ejemplo de "notional ekphrasis" o "ékphrasis imaginaria"; además de "ekphrastic hope" o "esperanza ekphrástica", ya que consigue hacernos ver con su descripción y "ekphrastic fear", puesto que priva de movimiento la escena que pinta con sus palabras, confundiendo los atributos propios de un texto y un cuadro. Por último, aunque no de manera precisa u objetiva, leemos la descripción del cuadro real –si bien subjetiva– de Sir George Beaumount, conformando así un ejemplo de "actual ekphrasis" o "ékphrasis real". Finalmente, como afirma Heffernan, este texto es un ejemplo de "ékphrasis de consejo", ya que el poeta muestra su desacuerdo con la obra del pintor, basándose en su ideal, en lo que él habría pintado, que difiere de lo que encuentra en el cuadro.

Por otra parte, este poema representa un claro ejemplo de cómo la subjetividad del individuo afecta a la percepción de una obra de arte y cómo el poeta escribe de acuerdo con sus emociones, así como el pintor refleja lo que ve en concordancia con lo que siente. En este caso, la descripción de Wordsworth sobre el cuadro no es fiel a éste debido a sus recuerdos y a su estado de ánimo en el momento de escribir. A pesar de que el poema contrasta y critica lo que ve, ya que no coincide con lo que el autor habría plasmado llevado por su subjetividad, no lo hace de una manera negativa, sino que simplemente hace un comentario sobre lo que para él supone el castillo Peele.

4.2. "Ozymandias" (1818). Percy Bysshe Shelley

A continuación analizaremos "Ozymandias", de Percy Bysshe Shelley, que fue publicado por primera vez en enero de 1818 en la revista "Examiner", fundada por John y Leigh Hunt. El poema comienza con la inclusión de una voz poética que no es la de Shelley, sino la de un personaje, "a traveler from an antique land" (l.1), que habla al poeta sobre la estatua de Ramsés II. El personaje describe la estatua y lo que la rodea y cuenta la historia de la figura que ésta representa: un poderoso y temido rey mandó construir su estatua para transmitir miedo, pero por la acción de la Naturaleza y del paso del tiempo, aparece medio destruida y hundida en la arena. En su pedestal hay escritas unas líneas que el narrador de la historia nos lee, y que describen el propósito de la estatua cuando fue construida. A pesar de que para este texto no hay un referente visual real y concreto, hemos incluido en el apéndice pictórico varias imágenes de estatuas que pudieron inspirar a Shelley para construir mentalmente la que describe.

Shelley compuso este poema como crítica al poder, tema recurrente este poeta Romántico, como veremos en el análisis de "On the Medusa". El poema, además de una crítica, es un aviso sobre lo perecedero del poder y la fama, recogido en el leitmotiv *sic transit gloria mundi* –así pasa la gloria del mundo– y *ubi sunt*, que se refiere a las glorias pasadas. James Heffernan señala el tema de este poema y lo resume afirmando que "Shelley reta la tenacidad del poder al atacar un icono creado para representarlo y perpetuarlo (...) minando la aceptación de que el arte

visual 'puede' perpetuar –o incluso, inequívocamente, honrar– lo que representa"[81] (116). Así pues, encontramos en este poema la descripción de una estatua que Ramsés II, monarca egipcio, mandó erigir para que se le recordara como un monarca temido y poderoso. Sin embargo, el poeta eleva su crítica y su advertencia sobre lo efímero del poder al describir dicha estatua destruida y lejos de representar a un soberano recio y temible.

En cuanto al tipo de texto ekphrástico del que trata el poema de Shelley, podemos afirmar que este poema se considera un ejemplo de "ékphrasis nocional" o "ékphrasis imaginaria", ya que las investigaciones de numerosos críticos apuntan a que Shelley nunca pudo ver una estatua tal como la que aparece en el poema, sino que el poeta la esculpió mentalmente a partir, tal vez, de otras figuras similares que vio, como ocurre en el caso de "Ode on a Grecian Urn" de John Keats. Como señala Johnstone Parr, el poeta inglés nunca viajó a Egipto (32-33), donde podría haber tenido ocasión de visitar la estatua de Ozymandias. Por otra parte, Shelley no pudo ver el busto del monarca egipcio en ninguna exposición, ya que cuando éste llegó al Museo Británico, Shelley "había abandonado Inglaterra de manera permanente"[82] (Mozer 730). Aún así, cabe la posibilidad de que el escritor hubiera basado su descripción en alguna otra figura egipcia de similares características que hubiera tenido la ocasión de contemplar bien en museos o en imágenes. Sin embargo, D.W. Thompson y Anne Janowitz coinciden en afirmar que, suponiendo que Shelley pudiera haber visto algún busto egipcio, no se correspondería con el descrito en "Ozymandias", ya que como Thompson afirma: "Ahora sabemos que los egipcios no esculpían a sus reyes de esta forma"[83] (63). Thompson describe las imágenes de faraones como serenas, tranquilas, incluso inexpresivas, y lo contrasta con la apariencia fiera y despótica descrita en el poema, presentada con un "sneer", "frown" y "wrinkled lip" –gesto de desprecio, ceño fruncido y labio fruncido–, para concluir que el tirano que presenta el poema no se corresponde con ningún rey egipcio: "La cara del soneto no es la de un Rey egipcio, sino la del tirano de Shelley"[84] (63). Así pues, el poeta Romántico no inspiró sus líneas en ninguna obra de arte que viera, sino que hubo de construirla en su imaginación. William Freedam en "Postponement and Perspectives in Shelley's 'Ozymandias" (63) contempla la posibilidad de que Shelley imaginara la construcción tal y como la describe basándose en la descripción de Ramsés II que Diodorus Siculus escribió en su *Bibliotheca Historica* (s. I a.C). Ésta cuenta con una inscripción en el pedestal, de acuerdo con lo que el viajero de Shelley narra, aunque ni las palabras ni la apariencia del monumento en ambos textos coinciden completamente. En el texto de Diodorus Siculus la inscripción lee "I am Osymandias, King of kings; if any would know how great I am, and where I lie, let him Excel me in any of my Works" (en Freedman 63), mientras que la que encontramos en el texto Romántico dice: "My name is Ozymandias, King of Kings,/ Look on my Works, ye Mighty, and despair!". Así pues, aunque Shelley encontrara inspiración en dicha descripción, su poema es ejemplo de "ékphrasis nocional" o "ékphrasis imaginaria", ya que la obra visual a la que hace referencia no existe, sino

[81] "Shelley challenges the tenacity of power itself by attacking an icon made to represent and perpetuate it (...) undermining the assumption that visual art 'can' perpetuate – or even unequivocally honor – what it represents".
[82] "Had permanently left England".
[83] "We now know that the Egyptians did not sculpture their kings in such fashion".
[84] "The face in the sonnet is not that of an Egyptian King, but that of Shelley's tyrant".

que la compone en su imaginación, tal vez a partir de referencias visuales de otras estatuas parecidas, o de la lectura de descripciones de otras estatuas. Siendo así, en el análisis de este texto no se compararán texto e imagen como se hizo con el poema de Wordsworth "Peele Castle", o como se hará con el texto de Ruskin sobre el cuadro de Turner, sino que nos centraremos en cómo el poeta crea una imagen utilizando palabras sin un referente visual concreto.

A este respecto, podemos considerar que "Ozymandias" constituye un ejemplo de "esperanza ekphrástica". En el marco teórico de este trabajo vimos que Mitchell distingue tres fases en el proceso de creación de textos ekphrásticos en su artículo "Ekphrasis and the Other"[85]: "indiferencia ekphrástica" o la creencia en la imposibilidad de describir con palabras una obra de arte visual; "esperanza ekphrástica" o la consecución de lo que el escritor pretende con su texto ekphrástico, esto es, "hacernos ver"; y "miedo ekphrástico", cuando la representación verbal de la representación visual desplaza el significado original de la obra de arte y se confunden los límites entre escritura y medios de representación visual haciendo que el objeto al que hace referencia se convierta en "'objetos de culto' en vez de lo que deberían ser –bellos y mudos objetos espaciales de placer visual"[86] (Mitchell 155). Como hemos mencionado anteriormente, Shelley hace la descripción de la estatua por medio de las palabras de "a traveler from an Antique land". Describe la estatua y lo que la rodea y cuenta su historia: un poderoso y temido rey mandó construir su estatua como símbolo de su poder, así como para infundir miedo. Esta estatua que Shelley nos presenta está rota y medio hundida en la arena, aunque conserva en sus facciones rasgos que nos indican qué transmitía cuando fue creada. En su pedestal hay escritas unas líneas que describen el propósito de la estatua. Así pues, por medio de la descripción de la expresión del faraón representado, del pedestal en que se sujetaba, de las piernas destruidas y del entorno, Shelley consigue "hacernos ver" el objeto en que apoya su texto.

En *Museum of Words*, Heffernan hace una comparación entre "Ozymandias" y "Ode on a Grecian Urn" en cuanto a la relación texto-obra de arte:

> El soneto de Shelley cuestiona lo que la oda de Keats da por hecho: la inmutabilidad del arte visual. Mientras que Keats pronostica que la urna sobrevivirá el paso del tiempo, Shelley predice la desaparición final de la estatua. Y para recalcar la inminencia de esta desaparición, Shelley complica el contraste entre el hieratismo de la escultura y el movimiento narrativo de su texto de un modo extraordinario: verbalmente perpetúa un momento en la historia de una estatua. La estatua fue diseñada para representar poder político en su faceta más intimidatoria, más duradera y por lo tanto, más sublime. Pero esta materialización de poder que transciende se desintegra gradualmente, y Shelley lo atrapa en un momento de transición entre rectitud y postración: las piernas en pie recuerdan la autoafirmación majestuosa del

[85] En Romantic Circles Electronic Edition of Shelley's "Medusa". http://www.rc.umd.edu
[86] "'Objects of worship' rather than what they properly should be--beautiful, mute, spatial objects of visual pleasure".

monumento original, mientras que la cara destruida y medio hundida mira hacia su olvido final, su desintegración en 'the lone and level sands'[87] (117).

Heffernan estudia la relación entre el poema de Keats y el de Shelley en términos de transcendencia, que, como hemos visto en el marco histórico, es uno de los temas que más importan a los poetas del Romanticismo inglés. Sin embargo, en mi opinión, se equivoca en el planteamiento: Keats no habla de la urna en sí, ni en su capacidad de persistir inmutable a través del tiempo. Como vimos en el análisis de su poema, en lo que se centra Keats es en la capacidad del arte para congelar un momento y para hacer que de este modo, ese momento representado, no cambie y perdure para siempre. Es decir, lo que interesa al autor de "Ode on a Grecian Urn" no es la fuerza material del objeto ante la Naturaleza o el tiempo, como insinúa Heffernan, sino el poder del arte visual para atrapar una escena y paralizarla en un instante concreto y que así permanezca para siempre. Es por esto que, tal y como explicaremos en el análisis del poema de Keats, el título es "Oda *en* una urna griega" en vez de "Oda *a* una urna griega", porque la oda está dibujada sobre la superficie del vaso y va dirigida a esta habilidad del arte para detener el tiempo de la narración. En el caso del "Ozymandias" de Shelley, la atención sí está centrada en lo efímero del arte visual –en este caso, una estatua–, pero como veremos, si bien el objeto desaparece en la arena, el texto hace que su mensaje se perpetúe. En este sentido, Shelley enfrenta los dos medios de representación, escultura y escritura, reproduciendo con sus versos el momento en que la estatua efímera ha perdido su significado original por el poder destructivo de la Naturaleza y la acción del paso del tiempo. Lo que representaba –el poder y la fiereza de Ozymandias– ya no se aprecia, ya que lo que la fuerza de la Naturaleza y el paso del tiempo han dejado es una estatua rota medio hundida en la arena. Sin embargo, podemos leer el poema como una alabanza del poeta hacia la capacidad del escultor para conseguir su propósito al esculpir al monarca en un material efímero: burlarse de su intención de ser recordado como temible. Por otra parte, el hecho de que las palabras del pedestal y el propio poema ayuden a entender el significado original de la estatua, puede interpretarse como una cooperación de las artes. El texto inscrito –y aún legible– en la estatua destruida mantiene vivo el mensaje inicial de la imagen, y a su vez, junto con el poema de Shelley, nos hace entender que el ánimo del escultor era el de burlarse de los deseos del rey.

Shelley describe en el poema la estatua de Ozymandias con su expresión fiera y amedrentadora, a pesar de estar medio sepultada en la arena. El poeta dice que el escultor fue capaz de reflejar el mensaje que la escultura trata de transmitir "a shattered visage lies, whose frown/And wrinkled lip, and sneer of cold command/Tell that its sculptor well those passions read"

---

[87] "Shelley's sonnet questions what Keats' ode takes wholly for granted: the imperishability of visual art (…) Shelley foresees the ultimate dissolution of the statue. And to signify the imminence of this dissolution, Shelley complicates the opposition between sculptured fixity and narrative movement in an extraordinary way: he verbally perpetuates a moment in the history of a statue. The statue was designed to represent political power at its most intimidating, most enduring, and therefore, most sublime. Yet this would-be embodiment of transcendent power is gradually disintegrating, and Shelley catches it at a pregnant moment of transition between erectness and prostration: the standing legs recall the self-assertive majesty of the original monument while the shattered, half-sunk visage looks ahead to its final oblivion – its ultimate leveling – in 'the lone and level sands'".

(1.3-5). Hadley J. Mozer comenta sobre los signos de expresión del rostro de la estatua que son "constituyentes de una fisionomía generalizada de la tiranía"[88] (731); y Christoph Bode afirma que "la cara del soneto sugiere un arquetipo de villano despótico"[89] (143). Sin embargo, el mensaje amenazador y despótico que presumiblemente trataba de transmitir el escultor –o el faraón al encargar construir su estatua con tales rasgos– se ha perdido ya que la estatua ha sido destruida, vencida por el paso del tiempo y por el entorno. Además, el hecho de que Shelley utilice el verbo "to mock" ("burlarse") para referirse al trabajo del escultor – "The hand that mocked them" (1.8)– puede interpretarse como que el poeta quiere decir que el escultor realmente quería burlarse de las pasiones, de la intención, del sentimiento de grandeza del rey, esculpiendo su figura con un material que acabaría estropeándose y deshaciéndose con el tiempo. Volviendo al análisis del poema que encontramos en *Museum of Words* leemos: "Ozymandias deseaba perpetuar su poder a través de la escultura (…) Pero la mano del escultor –o la mano esculpida de la estatua– se burla de las pasiones que representa, y a su vez el tiempo se burla de cualquier aspiración de inmortalidad que el escultor hubiera tenido para su arte"[90] (117). El poeta juega con el verbo "mock" ("burlarse") cuando habla de las intenciones del escultor o del rey que ordenó erigir su estatua. Además del juego semántico respecto al verbo "mock", el vocabulario utilizado por Shelley para su descripción es directo y simple pero lleno de connotaciones. Es esto lo que hace que este poema sea un ejemplo de ékphrasis y no una simple descripción objetiva. Así pues, una de las intenciones de Shelley al componer este texto probablemente era burlarse del propósito del escultor –o del propósito del rey que quería ser temido– ya que el escritor describe la estatua una vez ha sido destruida por el paso del tiempo; es más: sólo gracias a las líneas presentes en su pedestal sabemos que el rey fue una vez poderoso.

Cuando Shelley escribe "sneer of cold command" (1.5) hace referencia a lo efímero de la fama y el poder. Críticos como Heffernan, Frank D'Angelo y Hellen Vendler, entre otros, están de acuerdo en que este es el tema principal del poema: cómo el poder y la fama son pasajeros. El poeta no sólo ofrece una descripción de la estatua, medio hundida en la arena, sino que también nos habla de las habilidades de su escultor, quien "well those passions (the king's) read" (1.6). Heffernan escribe a este respecto que "la cara esculpida nos dice mucho tanto sobre las habilidades del escultor para entender a Ozymandias, como sobre el mismo Ozymandias. Es por esto que se nos anima a comparar la lectura que el escultor hace del soberano, con la inscripción"[91] (311). El hecho de que la obra descrita esté acompañada por algunas líneas que explican quién es el personaje de la escultura y por qué se esculpió puede ser interpretado como que Shelley quería reforzar la alianza entre las artes: si la estatua medio destruida hubiese perdido esas líneas descriptivas de su pedestal, quienquiera que observara la estatua nunca habría sabido cuáles eran las intenciones del escultor o de quien mandó esculpir su figura. Es decir, el texto ayuda a

[88] "Constituents of a generalized physiognomy of tyranny".
[89] "The face in the sonnet is suggestive of an archetypal villainous oriental despot".
[90] "Ozymandias sought to perpetuate his power through the medium of sculpture…But the sculptor's hand – or the statue's sculpted hand – mocks the passions that it represents, and time in turn mocks any aspirations that the sculptor might have had for the immortality of his art".
[91] "The sculpted face tells us as much about the sculptor's ability to read Ozymandias as about Ozymandias himself. As a result, we are lead to compare the sculptor's reading of the ruler with the inscription".

entender el significado de la obra de arte. Heffernan considera que Shelley se sirvió de las palabras para que éstas perpetuaran el significado de la estatua: "Al levantar su pequeña torre de palabras para remarcar la inexorable destrucción de la estatua, pone de manifiesto lo que prácticamente toda ékphrasis revela: la ambición del poeta de hacer que sus palabras sobrepasen en el tiempo su sujeto material"[92] (311-2), aunque finalmente el crítico defiende la idea de que lo que Shelley realmente manifiesta con este poema es "una lucha por el poder entre dos modos de representación rivales"[93] (312) y afirma que ninguna de las dos resulta victoriosa. Por lo tanto, Shelley está equiparando los dos modos de representación sin que uno prevalezca sobre el otro.

La lectura del poema se ve aún más enriquecida si leemos "Ozymandias" dentro del contexto del debate "Ut Pictura Poesis" y si tenemos en cuenta la postura Romántica ante éste. Este debate, tal y como expusimos en el marco teórico, gira en torno a la confrontación de las artes para medir cuál de ellas es superior. Como hemos visto en el marco teórico de este estudio, los artistas y críticos del Romanticismo abogaban por la equidad de las artes ya que consideran que el objetivo del arte es expresar y explorar el mundo de la imaginación individual, y que para este objetivo no hay una disciplina artística que sea mejor, o más adecuada que otras. A su vez, vimos que a raíz de esta creencia en la equidad de las distintas formas de expresión, las denominadas Artes Hermanas dejaron de ser hermanas rivales para pasar a ser hermanas que cooperan amistosamente y muchos escritores de la época manifestaron en sus tratados y textos este deseo por la unidad de las disciplinas artísticas. En base a esto, puede interpretarse que el poema de Shelley transmite la idea de que gracias a la ayuda de palabras, el significado de esta escultura en concreto venció el paso del tiempo y las fuerzas destructivas de la Naturaleza. En otras palabras, la presencia de texto era necesaria para entender la escultura una vez que esta había sido medio destruida y enterrada por la arena. Las palabras escritas en el pedestal muestran las ideas y la actitud de Ozymandias y Shelley escribe "Nothing beside remains. Round the decay/Of that Colossal Wreck, boundless and bare,/The lone and level sand stretch far away" (1.12-14). Con esto el poeta destaca la idea de que tras el paso del tiempo lo único que permanece es la palabra, el pequeño texto escrito sobre el pedestal de la estatua, y es gracias a éste que sabemos para qué se erigió el monumento. Aunque, como señala Heffernan: "Si la piedra de la estatua puede desintegrarse, la inscripción también lo hará, ya que el pedestal es un objeto con letras esculpidas en piedra perecedera"[94] (118). Aquí es donde el texto de Shelley entra en juego. Gracias a él, una vez que la estatua y las palabras escritas en su pedestal se pierdan en la arena, se recordará el significado primero de la escultura, así como de las letras en su pedestal. Además, hemos visto que el poema confiere un significado especial al hecho de que la arena destruya el monumento: fue la intención del escultor el burlarse de la majestuosidad y prepotencia con que el monarca quería ser recordado y por esto le retrató en un material que iba a ser destruido con el paso del tiempo. A este respecto, Heffernan deja una pregunta abierta: "Si las palabras escritas en la piedra no

---

[92] "Raising up his own little tower of words to mark the inexorable leveling of the ancient statue, he makes manifest what virtually all ekphrasis reveals: the poet's ambition to make his words outlast their ostensible subject".
[93] "A struggle for power between rival modes of representation".
[94] "If the stone of the statue can disintegrate, the inscription will perish with it, for the inscription is a material object made with letters carved in perishable stone".

pueden perdurar, ¿qué pasará con las escritas en papel, o con las impresas en un libro? ¿Durará el propio poema de Shelley tanto como la estatua de Ramsés II?"[95] (119).

En mi opinión, podemos interpretar que Shelley quería mostrar cómo la Naturaleza engulló y destruyó lo que podía ser destruido –la escultura y lo que ésta representaba– y cómo sólo las palabras talladas en su base permanecieron junto a la Naturaleza; y así, gracias a esas palabras escritas en el pedestal, el significado original de la escultura no se perdió. Además, Shelley escribe su soneto describiendo la estatua en un momento concreto de su destrucción, cuando aún las palabras del pedestal no han desaparecido –si han de desvanecerse en algún momento. En palabras de Heffernan, "Shelley la atrapa en un momento de transición entre rectitud y postración"[96] (123), en el que el objeto ya decae, y con él su significado, pero el texto presente en la piedra permanece intacto. Hemos destacado en este análisis que el poeta recalca cómo el escultor tuvo la habilidad de burlar las intenciones del monarca al representarlo en un material que, con el paso del tiempo, se destruiría y por lo tanto, el mensaje que se pretendía transmitir se perdería. De esta manera se puede concluir que, si bien Shelley considera que la palabra escrita puede transcender en el tiempo mientras que la escultura no, el poeta ayuda con su texto a que el valor de la obra del escultor permanezca intacto. Así pues, el poeta establece una relación de cooperación, una alianza positiva entre texto y escultura, entre escritor y escultor.

4.3. "On the Medusa of Leonardo da Vinci"[97] (1819). Percy Bysshe Shelley

El siguiente ejemplo de texto ekphrástico que analizaremos es "Sobre la Medusa de Leonardo da Vinci", de Percy Bysshe Shelley. Fue escrito en 1819 y hace referencia al cuadro de Medusa, incluido en el apéndice de este trabajo. Este lienzo primeramente fue atribuido a Leonardo da Vinci, pero después se descubrió que pertenece a alguno de los seguidores del maestro. La composición se refiere al mito de Medusa, una bella dama que fue secuestrada y violada por Neptuno. Minerva, presa de los celos, convirtió a Medusa en una Gorgona, haciendo que su pelo se llenara de serpientes y maldiciéndola de tal manera que cualquiera que la mirara directamente se convirtiera en piedra (Ovidio 107-129)[98]. El lienzo refleja el momento después de que Perseo, con la ayuda de un espejo para evitar mirar a Medusa directamente, le haya cortado la cabeza. En la pintura, que puede verse en el apéndice, observamos la cabeza cercenada de la Medusa mirando inerte hacia arriba mientras que las serpientes que forman su cabello parecen vivas y en movimiento. De la boca sale su último aliento en forma de pequeña nube blanquecina, "el 'thrilling vapour' al que Shelley hace referencia"[99] (McGann 10). Alrededor de la cabeza de la Gorgona encontramos diferentes animales como una rata, un murciélago y varios sapos.

En cuanto al poema, consta de cinco estrofas de ocho versos en los que puede apreciarse que Shelley no sólo hace una descripción de la escena del cuadro, sino que juega con la

---

[95] "If words cut into Stone cannot last, what will happen to words written on paper or even printed in a book? Will Shelley's own poem last as long as the statue of Ramses II?".
[96] "Shelley catches it at a pregnant moment of transition between erectness and prostration".
[97] "Sobre la Medusa de Leonardo da Vinci".
[98] Ovid. *Metamorphoses.* Trans. Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana UP, 1955. 107-129. Impreso.
[99] "The 'thrilling vapour' referred to by Shelley".

ambivalencia de ciertos términos, como veremos más adelante. Se trata de un texto rico en diversas lecturas que dan lugar a que numerosos críticos como James Heffernan, Jerome McGann o Grant F. Scott aporten diferentes interpretaciones a los versos. A su vez, esta riqueza y variedad interpretativa permite que este poema pueda clasificarse dentro de varios de los tipos de ékphrasis expuestos en la parte teórica de este trabajo, como veremos a continuación.

En primer lugar, el poema de Shelley pertenece claramente al tipo de ékphrasis denominado "actual ékphrasis" o "ékphrasis real", ya que la obra a la que se refiere existe. Por otra parte, podemos decir que el texto se incluye dentro de la llamada "portrait ékphrasis" o "ékphrasis de retratos", ya que el poema "describe" un retrato. Sin embargo, no encontramos en las líneas del poema la cara de Medusa. Grant F. Scott interpreta esto como "el fallo central de la ékphrasis, el retorno resignado a la 'indiferencia ekphrástica'"[100] ("Shelley, Medusa…" 328), que, como vimos, hace referencia a la creencia por parte del poeta en la imposibilidad de "hacer ver" al lector con sus descripciones. Scott apunta cómo Shelley no describe la cara de la Medusa, como si fuera consciente de "la imposibilidad de una descripción directa de una escultura o cuadro en un poema"[101] ("Shelley, Medusa…" 319); esto es, la renuncia a describir una obra de arte de manera precisa, o lo que es lo mismo, "indiferencia ekphrástica". El hecho de que Shelley no describa la cara de la Medusa como hacían los poetas que escribían "portrait ekphrasis", puede justificarse a través del debate en torno a "Who is the gazer?" –que en este trabajo denominaremos "¿Quién observa?"– y sobre el que profundizaremos más adelante. Este debate discute cómo el poeta juega con la posibilidad de haber sido él mismo petrificado por la mirada de la Gorgona, o cómo pudo haber escapado del hechizo al no mirarla directamente, como hiciera Perseo en el mito, lo que explicaría por qué no tenemos una descripción de los rasgos faciales de la protagonista de la imagen, sino que, tal como señala Scott: "el poema describe lo que Perseo realmente vio cuando degolló a la Gorgona"[102] (Scott, "The Rhetoric of Dilation" 305). Considerando a Shelley en el papel de Perseo o no, como escribe Hagstrum, el mérito del poeta consiste en ser capaz de hacer que la imagen hable evitando quedarse él mismo sin voz (en Scott, "The Rhetoric of Dilation" 306). En relación con esto podemos considerar que el texto de Shelley ejemplifica la "esperanza ekphrástica" de Mitchell. Según vimos al hablar de los diferentes tipos de ékphrasis, la "esperanza ekphrástica" consiste en la consecución por parte del poeta de lo que pretende con su ékphrasis: hacernos ver. Scott afirma que Shelley consigue hacernos ver gracias a que mezcla música y visión ("melodious hue of beauty") y tacto y vista (""the glare of pain") en su descripción y que esto "representa un gesto imaginativo de lo que Mitchell llama 'esperanza ekphrástica'"[103] (Scott, "Shelley, Medusa…" 320). Respecto al "miedo ekphrástico" descrito por Mitchell, que supone que la imagen descrita o referida en el poema sobrepasa el texto en sí cuando se confunden los límites propios a cada uno de los medios de representación, Scott dice que "la Medusa se convierte en un emblema del poema, así como una perfecta materialización de un miedo ekphrástico"[104] (Scott,

---

[100] "The central failing of ekphrasis, the resigned return to 'ekphrastic indifference'".
[101] "The impossibility of any direct depiction of the sculpture or picture in a poem".
[102] "'On the Medusa' describes what Perseus really saw when he beheld the Gorgon".
[103] "Represents an imaginative gesture of what Mitchell calls 'ekphrastic hope'".
[104] "The Medusa becomes an emblem of the poem itself, as well as a perfect embodiment of an ekphrastic fear".

"Shelley, Medusa…" 325). Shelley no sólo da una visión nueva del mito de Medusa y Perseo al transformarse en éste para escribir sus líneas, sino que, en palabras de Scott: "[Shelley] se niega a restablecer o apoyar la segregación de las artes hermanas. En vez de poner a Medusa de vuelta en el cuadro, el orador retiene sus rasgos distintivos grabados con precisión en su alma, y los transporta al mundo fuera del museo"[105] (Scott, "Shelley, Medusa…" 331). Esto es, Shelley no sólo se vale del cuadro para crear su texto, como ocurría en los "portrait ekphrasis" del siglo XVIII, sino que crea a partir de él y para él, y gracias a esto, Medusa "recupera su posibilidad estética y su vida en el acto del poeta al componer su poema"[106] (Hughes 204). Así pues, Shelley establece vínculos entre pintura y literatura, ya que no limita sus versos a una mera descripción de la pintura, sino que le aporta elementos no presentes en la misma. Es por esto que el poema puede considerarse un ejemplo de "miedo ekphrástico", así como una prueba de que este texto ekphrástico Romántico representa la unión cordial y cooperativa de las artes. Como afirma Hughes, "Shelley ha conocido a Medusa de nuevo no para escribir la descripción de un cuadro visto en una galería, sino para re-imaginar y re-simbolizar su propia criatura, observarla con su propio espejo, y someterla"[107] (204).

En cuanto al significado global del poema, Heffernan se refiere a **"**On the Medusa of Leonardo da Vinci" como un complemento a "Ozymandias", afirmando que mientras que en "Ozymandias" Shelley se centra en la "desintegración de un monumento que expresa las pasiones del hombre esculpido"[108], Medusa representa "la petrificación de lo bello en un cuadro"[109] (119-122). Tal como vimos en el análisis de "Ozymandias", el poeta se burla de las intenciones del escultor al realizar su monumento en piedra, material que en el poema aparece en descomposición debido al paso del tiempo y de la fuerza de la Naturaleza. En "Medusa", según afirma Heffernan, son las víboras que forman el cabello de la Gorgona las que se burlan de la muerte de ésta al retorcerse aún llenas de vida. Heffernan concluye su comparación afirmando que, de manera diferente, "cada uno de estos dos poemas ekphrásticos de Shelley responden a la demanda de transcendencia formulada por y para el arte visual"[110] (124). Por una parte, "Ozymandias" pone de manifiesto la desintegración de una estatua; por otra parte, Medusa "destaca en el cuadro de la cabeza el impacto petrificador de lo bello sobre la propia vida, representada por las serpientes retorciéndose al tratar de resistirse ante la muerte"[111] (124). Así pues, ambos textos tratan la transcendencia en el arte, tema de interés de los poetas Románticos, como vimos en la primera parte de este trabajo. A este respecto, Carl Gustav Jung afirma que a Shelley y a los Románticos no les interesa que la parte física del arte sobreviva sino que su significado "permanezca en la

[105] "He [Shelley] refuses to reestablish o endorse the segregation of the sister arts. Instead of putting Medusa back in the picture, the speaker bears her lineaments finely etched on his soul, and carries them out of the Museum and into the world".
[106] "[Medusa is] restored to aesthetic possibility and life in the poet's act of composing his poem".
[107] "Shelley has met the Medusa again, not to write a description of a picture seen in a gallery, but to reimagine and re-symbolize his own creature, see it in his own mirror, and bring it under his own submission".
[108] "Disintegration of a monument that expresses the passions of the man sculpted".
[109] "The petrification of beauty in a painting".
[110] "Each of Shelley's two ekphrastic poems contests the claims of transcendence made by and for visual art".
[111] "Discerns in the painting of the head the petrifying impact of beauty on life itself, signified by the serpentine writhing of its final resistance to death".

memoria de los hombres y que su recuerdo se transmita de generación en generación"[112] (228). Para terminar la comparación de "Medusa" con Ozymandias, Jerome McGann menciona la idea de que Shelley cree que Medusa es "completamente una víctima de la tiranía y cobardía del poder establecido"[113] (15). Al analizar "Ozymandias" vimos que el poeta se sirve de su texto para hacer una crítica al poder y la ambición, ya que se burla de las ansias del monarca que quería ser recordado por su poder; y para ello Shelley describe la estatua que Ozymandias mandó erigir y la muestra medio destruida y sepultada en la arena. En este caso, Shelley utiliza su texto para denunciar el abuso de poder por parte de Minerva y "restablecer su posibilidad estética y su vida en el acto poético de componer el poema"[114] (Scott, "Shelley, Medusa…" 204). Esto es, el poeta hace que nos olvidemos de lo terrible de la presencia de Medusa y, en palabras de Daniel Hughes, "el poeta espera que ese 'tinte melodioso de belleza' pueda 'humanizar y armonizar la tensión'"[115] (205). Por otra parte, la crítica ha interpretado la presencia de animales como víboras, murciélagos y sapos en este texto como símbolos de la corrupción de la civilización. Al leer el poema nos damos cuenta de que estos animales parecen atraídos por Medusa:

And from a Stone beside, a poisonous eft
Peeps idly into those Gorgonian eyes;
Whilst in the air a ghastly bat, bereft
Of sense, has flitted with a mad surprise
Out of the cave this hideous light had cleft,
And he comes hastening like a moth that hies
After a taper, and the midnight sky
Flares, a light more dread than obscurity (Shelley 205).

Como vemos, estos animales se dirigen a Medusa, atraídos por una luz "more dread tan obscurity" (l.32), añadida por Shelley al cuadro. Con esto el poeta no sólo añade un elemento a la pintura: la luz; sino que dota de movimiento a seres atrapados en la inmovilidad del lienzo. Estas criaturas, tal y como señala Jerome McGann, "aparecen en la poesía de Shelley como símbolos de formas corruptas de civilización"[116] (6), por lo tanto podemos concluir que el escritor pretendía hacer una crítica tanto a la sociedad Británica de la época, como a la conducta de Minerva hacia Medusa en el mito, puesto que para la idea Romántica, Medusa es víctima de un castigo injusto fruto del abuso de poder.

Esta percepción de Medusa como criatura inocente y víctima en lugar de verdugo es típicamente Romántica. McGann cita a Praz para introducir el tema de cómo los Románticos consideran que Medusa es inocente: "Esta cabeza cercenada de mujer con ojos vidriosos, esta

[112] "(…) They survive in the mind of man, and the remembrances connected with them are transmitted from generation to generation".
[113] "(…) Nothing but a victim of tyranny and cowardice of established power".
[114] "Is now restored to aesthetic possibility and life in the poet's act of composing his poem".
[115] "The poet hopes that that 'melodious hue of beauty' might 'humanize and harmonize the strain'".
[116] "Such creatures appear elsewhere in Shelley's poetry as symbols of corrupted forms of civilization".

horrible, fascinante Medusa, debía ser el objeto de las pasiones oscuras de los Románticos”[117] (Praz en McGann 4). McGann continúa explicando cómo existen diversas opiniones sobre Medusa: “Los escritores clásicos se dividían en diferentes opiniones. La mayoría defendía que el horror de su aspecto convertía al espectador en piedra. Otros creían que era su belleza lo que causaba la transformación”[118] (3). Como expusimos en la parte teórica, los Románticos encuentran fascinante lo oscuro, lo macabro, el horror y el terror. Ya no se considera algo negativo, sino algo que alimenta la imaginación. Es por esto que “Pater encuentra ‘la fascinación de lo corrupto’ en el cuadro de la Medusa, Shelley ‘el tempestuoso atractivo del terror’”[119] y “Goethe dice que Medusa provoca una fascinación inexplicable en nosotros como ninguna otra figura ambigua puede hacer”[120] (McGann 4). McGann concluye su exposición sobre las diferentes opiniones que Medusa genera afirmando que los Románticos “generalmente estaban de acuerdo en que Medusa era inocente del horror que causaba, y en que la fascinación que sentían tenía que ver con su poder traicionado e inocencia”[121] (5).

Reforzando la idea de la creencia Romántica en la inocencia de Medusa y de que Shelley utiliza su texto para traer a Medusa de vuelta a la vida en vez de mostrar su muerte como merecido castigo, Geoffrey Hartman dibuja a Shelley como “el nuevo Perseo (…) un tipo diferente de héroe (…) ha perdido el escudo de Atenea[122] y va a enfrentarse al monstruo con su ojo desnudo”[123] (en Hughes 204). En el mito de Medusa y Perseo, éste acude ante la Gorgona para matarla llevando un espejo para evitar petrificarse al mirarla directamente. En el cuadro, tal como mencionamos anteriormente, aparece Medusa en el momento justo después de que su cabeza rodara, aun exhalando el último suspiro, pero Perseo “no aparece en el cuadro”[124] (Hughes 156). Esto hace pensar que los ojos que contemplan a Medusa son los del propio Perseo, protegido del efecto de la mirada de la cabeza decapitada por su espejo. Como Shelley nos describe la imagen del cuadro, se convierte en los ojos que nos muestran la imagen a través de su propio espejo. En palabras de Daniel Hughes, “Shelley, como un Perseo al contrario, le da vida, convirtiéndose no en el ‘observador’ cuyo espíritu se convierte en piedra, sino en alguien que imagina de manera activa y que va a recrear a Medusa para dominarla con un espejo encontrado dentro del propio poeta”[125] (204). De acuerdo con lo mencionado respecto a las ideas de Abrams sobre el espejo, Shelley utiliza su propio espejo –esto es, su interpretación–, no sólo para no quedar petrificado ante la Gorgona, sino para mostrarnos qué refleja su espejo, de tal modo que el poeta reinterpreta el mito

[117] “This glassy-eyed, severed female head, this horrible, fascinating Medusa, was to be the object of the dark loves of the Romantics”.
[118] “Classical writers were themselves divided in their opinions, most holding that the horror of her looks turned the viewer into Stone, but some that her beauty caused the transformation”.
[119] “Pater finds ‘the fascination of corruption’ in the painting of the Medusa, Shelley ‘the tempestuous loveliness of terror”.
[120] “Goethe says that Medusa exerts an inexplicable fascination over us as no other ambiguous figure does”.
[121] “Generally agreed that she was innocent of the horror she generated, and that their own fascination was with her betrayed power and innocence”.
[122] Atenea es el nombre griego para Minerva, nombre romano que utilizamos en este trabajo ya que es el que utiliza Ovidio en su *Metamorfosis*, del cual hemos citado el mito de Medusa en este trabajo.
[123] “The new Perseus (…) a different kind of hero (…) has lost Athene’s mirror and goes against the monster with naked eye”.
[124] “Is nowhere to be found”.
[125] “Shelley, a reverse Perseus, stirs it into life, becoming not the ‘gazer’ whose spirit is turned into Stone, but the active imaginer who will recreate Medusa to master her with a mirror discovered inside the poem itself”.

y da una nueva visión del monstruo recién decapitado. Jerome McGann comparte esta teoría afirmando: "El fragmento de Shelley sobre la cabeza de la Medusa es una alegoría sobre el oficio del poeta como profeta, y Shelley no habría podido ver a Medusa como nada más sino como una víctima de la tiranía y cobardía del poder establecido"[126] (5).

Considerar que Shelley se posiciona como Perseo para describir el cuadro es asumir que el poeta juega con el lector en tanto que le invita a ser activo en la lectura y no un mero receptor pasivo. Tal y como comentamos con anterioridad, es esto lo que conforma el carácter ekphrástico de este texto: el hecho de que el poema no sea una descripción sin más del cuadro, sino que Shelley permite que el lector lea la pintura desde diferentes puntos de vista. En referencia a esto, existe un debate en torno a un posible juego de palabras intencionado en "Medusa" y al que nos referíamos en páginas anteriores. Éste nace de la primera línea del poema: "It lieth, gazing on the mightnight sky". Los críticos que tratan este tema, como Carol Jacobs, James Heffernan o Daniel Hughes, se refieren a dicho debate como "who is the gazer?", al que en este trabajo nos referiremos como "¿Quién observa?". Heffernan repasa brevemente en *Museum of Words* los posibles candidatos a ser "el que observa" partiendo de las preguntas que se hace Carol Jacobs: "¿Quién observa? ¿Perseo, su predecesor, el pintor, el poeta, el lector? (167)"[127] (en Heffernan 121). En primer lugar, Heffernan considera la posibilidad de que el observador sea la persona que contempla el cuadro. Sin embargo, lo que hace el crítico es considerar que el espíritu del espectador de la obra de arte ha sido petrificado por Medusa y, asumiendo esto, da por válido que pueda ser el "observador" al que se refiere el poema. Otro motivo por el que argumenta que Shelley se refería al receptor del cuadro al referirse al "gazer" es que:

> En la teoría crítica contemporánea sobre las artes visuales, el espectador es casi siempre tratado como la figura masculina cuyo control sobre la percepción es cuestionado, retado, o de alguna manera subvertido por una amenazadora y extraña imagen que se atreve a devolverle la mirada[128] (121).

Con esto Heffernan apunta a las teorías sobre las artes visuales en las que la obra de arte se considera el "otro" femenino, silencioso y pasivo, mientras que la persona que aprecia una obra de arte es el espectador masculino que domina y controla la apreciación de la misma[129]. En este caso, se supone que la imagen de Medusa se ha atrevido a mirar al observador que la contemplaba en un acto de subversión contra la consideración del arte como objeto pasivo, y así ha petrificado su alma.

---

[126] "Shelley's fragment on the Medusa's head is an allegory about the prophetic office of the poet, and he would not have been able to see her as anything but a victim of the tyranny and cowardice of established power".
[127] "Who is the gazer – Perseus, his predecessor, the painter, the poet, the reader?".
[128] "In contemporary critical theorizing about the visual arts, the gazer is almost always treated as the (male) spectator whose control of the viewing process is questioned, challenged, or in some way subverted by a threatening alien image that dares to look back".
[129] En este trabajo hemos preferido no profundizar sobre este tema para abordarlo en futuras investigaciones, ya que, dentro del conflicto "Ut Pictura Poesis" que se expuso en el marco teórico, existe una corriente de pensamiento que considera las artes visuales en asociación con lo femenino, lo débil, y el texto literario como lo masculino y abordar ese tema no entra en los límites de los objetivos del presente estudio.

En segundo lugar, Heffernan cuestiona que Shelley fuese “el observador” al que él mismo se refiere, ya que “si los ojos del narrador están centrados en la cara, ¿cómo es capaz de ver la salamandra y el murciélago?”[130] (121). Sin embargo, tal como hemos expuesto anteriormente, existen dos razones para pensar que el poeta es “el que observa” en sus propios versos: por un lado, Shelley podía referirse a sí mismo como un “nuevo Perseo” armado con el espejo de su subjetividad e imaginación como consideraba Daniel Hughes en “Shelley, Leonardo and the Monsters of Thought” , y así habría escapado de la mirada petrificante de Medusa: “De la cabeza de Medusa aparece el resplandor que sirve de espejo con el que Perseo-Shelley puede distanciarse y a la vez atrapar la imagen en la climática quinta estrofa”[131] (205). Por otra parte, y considerando lo que Heffernan dice respecto a que el observador sí vio los sapos y culebras, cabe recordar que Shelley no describió la cara de la Gorgona. Es decir, cabe la posibilidad de que Shelley se considerara el espectador y sí alcanzara a ver la posición de la cabeza cercenada y lo que había a su alrededor, pero no el rostro de la mujer, ya que si lo hubiera hecho, habría quedado paralizado. Aún así, Heffernan se pregunta: “Si la cabeza mantiene su poder para convertir en piedra el espíritu de cualquiera que la mire, ¿cómo puede la salamandra mirar ‘esos ojos de Gorgona’ sin paralizarse?”[132] (121).

Heffernan señala en último lugar al candidato más plausible para ser el objeto de este debate: la propia Medusa. Para ello, lo justifica citando versos del poema, en los que el poeta se refiere a la Gorgona con “it”. “En el primer verso de la primera estrofa, la cabeza reposa ‘gazing on the midnight sky’: en el último verso de la quinta estrofa it is ‘gazing in death on Heaven; en la cuarta línea de la estrofa adicional, it ‘gazes into the night’s trembling air’”[133] (121). En todos estos ejemplos, el pronombre “it” hace referencia a la cabeza de Medusa, nombrada como tal en el primer verso. Además de estos ejemplos que menciona Heffernan, encontramos otros similares cuando Shelley describe elementos de Medusa, como “its lips and eyelids” (l. 5), “and from its head as from one body grow” (l. 16), etc, se refiere a ella con este mismo pronombre, “it”, usado en inglés para designar el género neutro. Con respecto a esto, y aportando las citas del poema aquí señaladas, Grant F. Scott remarca la idea de que es Medusa la que observa, y de esta manera pasa de convertirse en el objeto pasivo observado en el cuadro a ser “el observador activo”[134] (“Shelley, Medusa…” 329). Así pues, Shelley, a través de su poema, estaría convirtiendo a Medusa en un personaje activo en el proceso narrativo del texto, haciendo que abandonara la postración pasiva a la que el pintor la relegó.

Lo que es interesante en lo que se refiere al objetivo de este trabajo respecto al debate en torno al observador que aparece en el poema no es la respuesta a la pregunta “¿Quién observa?”, sino el hecho de que Shelley nos hace pensar sobre este tema con sus líneas y que no limita la autoría de la visión al espectador del cuadro sino que hace a su lector partícipe de la experiencia de

[130] “If the speaker’s eye is fixated on the face, how does it manage to take in the eft and the bat?”.
[131] “From Medusa’s head comes the glare that makes a mirror by which Perseus-Shelley is able to both distance and seize the image in the climactic fifth stanza”.
[132] “If the head retains its power to petrify the spirit of anyone who gazes on it, how does the eft manage to peep right into ‘those Gorgonian eyes’ without in any way stiffening?”.
[133] “In the very first line of stanza I, the head lies ‘gazing on the midnight sky’: in the last line of stanza V, it is ‘gazing in death on Heaven; in the fourth line of the additional stanza, it ‘gazes into the night’s trembling air’”.
[134] “The active gazer”.

la percepción de la imagen, y no de una manera pasiva. El lector del texto de Shelley es quien en última instancia decide cuál es la solución al enigma de "¿Quién observa?", dependiendo de la interpretación que le quiera dar, gracias al juego de palabras del poeta. Así pues, el texto no es una simple descripción del cuadro, sino que Shelley involucra activamente al lector y le hace reflexionar tanto sobre su texto como sobre la pintura, estrechando la alianza entre ambas artes.

Con todo esto, con el juego que ofrece Shelley en sus versos, su reinterpretación del mito a través del poema que dedica al cuadro, y con la idea de que él mismo va armado de su propio espejo para, de alguna manera, rescatar a Medusa, sólo nos queda un detalle por explorar para concluir: que, como afirma Beatriz González, "la Medusa se convierte en un icono de la imaginación romántica" (133). Si observamos el cuadro, podemos ver que de los labios de la Gorgona escapa una nube blanquecina. En el mito, tras la muerte de Medusa, de ella nace Pegaso, "símbolo por antonomasia de la inspiración y de la energía creadora" (González 104). Shelley hace referencia tanto al vapor que exhala Medusa, como a la inspiración que le acompaña: "Which makes a thrilling vapour of the air/Become a [ ] and ever-shifting mirror/Of all the beauty and the terror there" (l. 36-9). Así pues, y teniendo en cuenta lo comentado anteriormente, podemos interpretar que Shelley identifica a ese vapor que sale de los labios de Medusa como Pegaso, y a éste como espejo del que se sirve para inspirar su nueva reinterpretación sobre la belleza y el horror de Medusa.

Como hemos visto, esta reescritura del mito de Medusa y Perseo aúna la mayoría de tipos de ékphrasis que expusimos en el marco teórico: "ékphrasis real", "ékphrasis de retrato", "indiferencia ekphrástica", "esperanza ekphrástica" y "miedo ekphrástico". Keats consigue acercar al lector del texto al espectador del cuadro por medio de sus versos, haciendo que el primero se sienta en la posición del que contempla el cuadro en la galería de arte; y aún más, juega con la ambivalencia de las palabras para que nos preguntemos quién es el sujeto del verbo "observar", haciéndonos partícipes tanto de la experiencia visual respecto al referente de su poema, como de la historia dentro del cuadro. En este cruce de posiciones entre el lector y el receptor visual reside el valor ekphrástico de este texto. En lo tocante a lo Romántico, tal y como hemos señalado en nuestro análisis, el poema de Keats es estandarte de los ideales de esta época en cuanto a la imaginación. Esto es así, principalmente, por la alusión directa que Keats hace a Pegaso, símbolo de la imaginación y de la inspiración, fuente de la que beben los artistas Románticos. Con todo, podemos concluir que este texto de Shelley consigue que la lectura del cuadro sea más completa, además de favorecer la participación activa en la experiencia del espectador de la imagen, por lo que existe una relación cordial entre literatura y arte visual.

4.4. "Ode on a Grecian Urn"[135] (1820). John Keats

El ejemplo de texto ekphrástico que veremos a continuación es "Ode on a Grecian Urn", de John Keats. Fue publicado por primera vez en el número de enero de 1820 de la revista *Annals of the Fine Arts.* El poeta se inspiró en una urna griega que él mismo imaginó y posteriormente

[135] "Oda en una urna griega".

dibujó, probablemente tras contemplar varias piezas similares en diferentes exposiciones (en el apéndice pictórico de este trabajo hemos incluido imágenes tanto de la urna que Keats dibujó, como de aquellas que pudieron servirle como inspiración). En este poema, hemos de tener en cuenta el juego de palabras que el poeta hace ya en el título. En inglés se titula “Ode on a Grecian Urn”, y su traducción correspondiente al español es “Oda en una urna griega”. Es importante señalar el uso de la preposición *en* en vez de *para* en el título, ya que esto adelanta la idea principal del juego del poema. En él Keats se refiere a las escenas grabadas o esculpidas en una urna, dando cuenta de las diferentes figuras y los momentos que representan. Esto significa que lo que constituye una oda es lo que está pintado *en* la urna, no que el poema en sí sea una oda *para* la urna –aunque, como veremos, éste se convierta en una oda–, lo que nos da una idea de la relación entre texto e imagen que el poeta quiere establecer y que analizaremos en mayor profundidad a continuación. El hecho de que el poeta denomine “oda” a los dibujos nos muestra su intención de transmitir la idea de que la urna posee cualidades atribuidas a la literatura, ya que “oda”, por definición, es un tipo de composición literaria[136]. Así, y mediante su texto, el escritor conferirá en las imágenes esculpidas narratividad: las imágenes presentes en la superficie de la urna cuentan historias, pero al ser el objeto silencioso e inmóvil, el texto las llenará de sonido y movimiento. Esta es la principal aportación de los textos ekphrásticos a las obras de arte a las que se refieren. Sin embargo, como veremos, Keats resalta la inmovilidad de estas figuras y destaca cómo están congeladas en el tiempo y en el espacio al estar esculpidas en una urna; esto, por una parte, puede analizarse como algo negativo, ya que si bien las escenas bucólicas y felices representadas en el vaso durarán para siempre gracias a esta “congelación”, otros momentos felices y anhelados –como el beso de los amantes– jamás tendrá lugar. Por otra parte y como hemos visto en el marco contextual del trabajo, los Románticos daban suma importancia a la idea de transcendencia y perdurabilidad, por lo que puede interpretarse que, en este caso, el poeta alaba la capacidad del arte –en el poema que nos ocupa, la capacidad de la urna– para capturar e inmortalizar para siempre momentos y situaciones.

Como hemos adelantado al principio de este análisis, Keats no describe la urna, pero sí los dibujos que se encuentran en su superficie, y es esto lo que hace que el poema sea ekphrástico. En cuanto a los tipos de ékphrasis que podemos distinguir en este texto, veremos que pertenece a la llamada “ékphrasis imaginaria”, así como a la fase de “esperanza ekphrástica”, dentro de las fases del proceso de creación de un texto ekphrástico que enumeraba Mitchell. En el análisis de este poema también destacaremos algunas de las características del periodo Romántico que expusimos en el marco contextual, como puede ser la importancia de la transcendencia y de la perdurabilidad, ya que una de las lecturas que se hacen de este poema se basa en cómo el poeta centra su oda en la capacidad del arte para congelar momentos.

El poema de Keats está supuestamente basado en una urna imaginaria que él mismo dibujó y que puede apreciarse en el apéndice de este trabajo. No está claro si la dibujó antes o

[136] La entrada para “oda” en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española dice: “Composición poética del género lírico, que admite asuntos muy diversos y muy diferentes tonos y formas, y se divide frecuentemente en estrofas o partes iguales”.

después de componer el poema. En cualquier caso, se trata de una urna que el poeta inventó; por lo tanto, su poema constituye un ejemplo de "ékphrasis imaginaria", ya que el objeto al que se refiere no existe. Es posible que Keats se inspirara para su poema en uno de los mármoles de Elgin del Partenón que llegaron a Inglaterra en 1816 o en una colección de urnas que vio en el Museo Británico, como afirma Heffernan (93); pero la urna, tal y como la encontramos descrita en los versos, sólo existió en su imaginación. En el apéndice se puede encontrar una imagen de uno de estos mármoles, así como de una de las urnas que pudieron servir a Keats de inspiración. En cualquier caso, no existe una urna en la que se encuentren los dibujos descritos; por lo tanto, estamos ante un ejemplo de "ékphrasis imaginaria", ya que la contemplación de dichos mármoles y urnas tan sólo hizo que el autor de este texto reflexionara sobre la grandeza del arte clásico y así construyera en su mente la imagen de la urna que describe, pero ésta no existe. Como afirma Cheeke: "En el clamor cultural general tras la llegada y exhibición del Partenón o Mármoles de Elgin a Londres en 1816, John Keats reflexionó cuidadosamente sobre arte clásico"[137] (45)[138].

Por otra parte, ya que el escritor consigue "hacernos ver" con su descripción el referente visual que sólo existe en su imaginación, estamos ante el momento de "esperanza ekphrástica" que definía Mitchell. Esto es, el momento en que el poeta logra que "veamos" a través de su texto la obra de arte a la que se refiere, ya sea ésta imaginaria o real. En este caso, sólo a través de las líneas del texto podemos "ver" cómo es la urna objeto de este poema, así como las escenas representadas en su superficie. Keas se refiere al conjunto del vaso vagamente: no habla de su forma, ni de su tamaño, sino que centra su descripción en las escenas que aparecen dibujadas –o talladas– en la superficie. Éstas son descritas por el poeta y encarnan la oda a la eternidad a la que se refiere el autor con el título de su composición.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, en este poema Keats no describe la urna, sino que establece un diálogo con ella. Lo que describe son los dibujos que encuentra en su superficie, y esto conforma el carácter ekphrástico del poema. Las descripciones que encontramos no son detalladas ni convencionales, sino que el poeta opta por hablar con la urna y con los personajes que aparecen dibujados en su superficie, dándonos así a conocer las historias que se narran en las diferentes escenas. En cada una de las cinco estrofas del poema, excepto en la primera, Keats describe una escena diferente de las que encuentra en la urna. En ocasiones, el poeta habla con la urna haciéndole preguntas; y, en otras, se dirige a los personajes presentes en la superficie de ésta haciendo reflexiones sobre la inmortalidad del arte y su capacidad de congelar un momento y así hacerlo durar para siempre.

Respecto al tratamiento que Keats da a la urna, Cheeke señala una serie de paradojas relacionadas con las cualidades de la palabra escrita y del objeto de arte, y de cómo el texto alaba lo que la urna es capaz de hacer a pesar de carecer de ciertas habilidades. Principalmente, las paradojas señaladas por Cheeke se refieren a las ideas de silencio-expresión y de quietud-

[137] "In the general cultural uproar following the arrival and exhibition of the Parthenon or Elgin marbles in London in 1816, John Keats thought carefully about classical art".
[138] Keats escribió dos poemas ekphrásticos sobre los mármoles del Partenón exhibidos en el Museo Británico: "To Haydon with a Sonnet Written on Seeing the Elgin Marbles" y "On Seeing the Elgin Marbles". Estos poemas no forman parte del corpus de este trabajo porque se ha preferido usarlos como un complemento al análisis de "Oda en una urna griega".

movimiento. En el marco teórico de este trabajo vimos cómo la literatura difiere de las artes visuales en estos aspectos. A la pintura y escultura se les asocia tradicionalmente el silencio y la quietud. Ambas carecen de voz, así como de movimiento. Su esfera es la del espacio. Por el contrario, la literatura se mueve en el ámbito del tiempo, de la narratividad, y su don es el de la palabra. De este modo, las paradojas que repasaremos a continuación, se asocian a la unión entre el poema y el objeto mudo al que va dirigido. Encontramos la primera de esta serie de paradojas concentrada en una palabra en el primer verso del poema: “Thou still unravish’d bride of quietness” (l.1). El autor juega con la posible doble interpretación de “still”. En inglés esta palabra se puede tomar como un adverbio, en cuyo caso esta línea se traduciría como “Aunque *todavía* (eres) la novia del silencio”, anticipando lo que va a suceder a lo largo del poema –esto es, la urna va a tener voz y va a contar historias. La segunda interpretación de “still” es considerar esta palabra como un adjetivo, y así la traducción de este verso leería: “Aunque (eres) la novia *quieta* del silencio”. En este caso, Keats estaría destacando el hecho de que ni la urna ni sus dibujos pueden moverse, puesto que están congelados en el tiempo y en silencio. Esto serviría al poeta como introducción a su alabanza sobre cómo, a pesar de que la urna y sus dibujos son estáticos, se pueden leer historias en su superficie. Como vemos, esto supone que el texto ayuda a la imagen a expresar: El texto ekphrástico presta su voz a la figura silenciosa, como veremos a continuación. Esta idea, y la línea de Keats en que trata al objeto como novia silenciosa y al texto como dador de voz, se interpreta a menudo desde el punto de vista del género. Muchos estudiosos de la ékphrasis y de las relaciones del arte con la literatura, como Charles I. Patterson, hacen un estudio de género sobre dichas relaciones[139]. Así, la urna silenciosa se toma como lo femenino, y el texto que le aporta voz, como lo masculino. En este caso, Patterson repite a lo largo de su artículo “Passion and Permanence in Keats’s *Ode on a Grecian Urn*” la idea de que cuando Keats habla de la forma –“shape”– de la urna, se refiere a forma femenina, al cuerpo de la mujer; del mismo modo, toma como literal el primer verso: “Thou still unravished bride of quietness”, y afirma que “esta metáfora sugiere ciertamente una novia real y la idea de consumación marital”[140] (210). Así pues, según Patterson, el poeta proporciona con su texto el novio con el que se unirá la novia silenciosa que la urna representa.

Retomando el diálogo que Keats mantiene con la urna, el hecho de que el autor dirija sus líneas directamente al objeto en que basa su texto confiere un sentido de cooperación entre el poeta y la obra de arte. De este modo se establece una relación no sólo amistosa, sino también de alabanza por parte del escritor hacia las capacidades del objeto. Desde la primera estrofa el poeta dialoga con la urna y le atribuye las cualidades del silencio destacando su incapacidad de hablar por medio de adjetivos como “bride of quietness” (l.1) o “foster-child of silence” (l.2). Sin embargo, en esta nueva paradoja, la llama “historiadora” y dice que le cuenta historias: las de los dibujos pintados en su superficie. Como hemos mencionado anteriormente, es gracias al texto que la urna puede hablar. En otras palabras, el poema dota de voz al objeto mudo. Keats no sólo dice

[139] En este trabajo hemos preferido no analizar los textos elegidos desde esta perspectiva ya que va más allá del enfoque dado a nuestro estudio. Aún así, lo consideraremos para futuras investigaciones puesto que supone una visión muy interesante de la relación entre arte y literatura.
[140] “The metaphor strongly suggests a real bride and the idea of marital consummation”.

que, a pesar de silenciosa, la urna expresa y cuenta historias, sino que considera que su forma de expresión es "more sweetly than our rhyme" (l.4). De igual manera, en la segunda estrofa el poeta habla de las melodías que tocan los instrumentos musicales presentes en los dibujos en la superficie de la urna y afirma que, a pesar de que estas melodías no pueden ser escuchadas, son más dulces que las que sí pueden escucharse, lo que supone otra paradoja (ll.10-11). Nuevamente comprobamos que el texto alaba la capacidad del objeto visual para expresar y transmitir a pesar de ser mudo y estático. Esto contrasta con la crítica que vimos anteriormente de Lessing hacia el grupo escultórico *Laocoonte*, en la que el autor señalaba que la figura del Laocoonte, al ser estática y no emitir sonido alguno, no podía expresar tanto como la descripción que de esta escena hizo Virgilio. Sin embargo, leemos en el texto de Keats que el poeta recalca cómo este objeto silencioso es capaz de prometer o sugerir melodías más dulces que las que realmente se oyen. Para Patterson la alabanza reside en que el poeta da más importancia a la música muda que presenta Keats, la que perdurará para siempre a pesar de nunca ser escuchada, que la que podría realmente materializarse. Esto es porque, según Patterson, "aunque las 'cancioncillas silenciadas' son superiores a las 'melodías oídas', las primeras toman forma en la imaginación"[141] (212). Como vemos, Patterson interpreta este verso como un guiño a la imaginación, elemento fundamental en la concepción Romántica de la creación artística.

Siguiendo con la línea de las paradojas, y en relación a estas canciones, en la tercera estrofa Keats habla de las flautas que tocan canciones para siempre, que para siempre serán nuevas. El poeta hace nuevamente un juego de palabras: "for ever piping songs for ever new" (l.24). El personaje grabado en la urna está tocando música, y siempre lo hará puesto que está inmortalizado en el dibujo. Sin embargo, las canciones que toque siempre serán nuevas, puesto que en realidad no pueden ser escuchadas. Encontramos aquí un contraste entre lo efímero del lenguaje musical, que desaparece con el tiempo, y cómo el dibujo del músico hace que el sonido sea eterno, ya que este personaje ha sido congelado en la superficie de la urna. Esto supone, una vez más, que Keats otorga al lenguaje –musical en este caso– cualidades del arte visual. Gracias a que el lenguaje ha sido dibujado, permanecerá para siempre. Vemos por lo tanto, cómo el poeta entremezcla formas de expresión y sus cualidades equiparándolas entre sí.

Del mismo modo habla en la segunda estrofa del momento en que dos amantes se encuentran inmovilizados en una escena de la urna, de tal manera que así su amor perdurará para siempre: "for ever wilt thou love" (l. 20) En la cuarta estrofa, y con el mismo significado de perdurabilidad eterna, hallamos la descripción de una vaquilla que va a ser sacrificada y cómo la ciudad mantiene un silencio que durará para siempre. De nuevo no encontramos descripción minuciosa sino que simplemente nombra los elementos presentes en el dibujo y repite la idea de que lo que está representado en la superficie de la urna durará para siempre, inmóvil, enfatizando este sentido de perdurabilidad característico del arte visual y del que la palabra escrita carece. Cheeke reflexiona sobre el hincapié que Keats hace en la capacidad del arte visual para congelar momentos y dice: "Todo está congelado en un momento de anticipación y deseo. Pero la duda

[141] "Although the 'ditties of no tone' are superior to the 'heard melodies', the former are imaginatively realized".

surge: ¿se debe envidiar o temer dicha condición?"[142] (47). Podemos contestar a esta duda de Cheeke basándonos en cómo Keats tilda de positivo el hecho de que las escenas que hemos visto duren para siempre. Tal como comentamos brevemente en la introducción al periodo Romántico sobre los intereses de los escritores de esta época, éstos defienden la idea de que las artes sí perduran en el tiempo, y dan suma importancia a la idea de transcendencia. Así pues, como hemos visto en este poema, John Keats afirma: "Heard melodies are sweet, but those unheard/are sweeter" (l. 11-12), lo que nos hace pensar que valora positivamente el hecho de haber podido inmortalizar el sonido de las flautas. Respecto a los amantes que no pueden llegar a tocarse, escribe: "Though winning near the goal – yet, do not grieve;/She cannot fade, though thou hast not thy bliss, For ever wilt thou love, and she be fair!" (l. 18-20). El amor de los amantes, aunque no llegue a materializarse porque no pueden alcanzarse el uno al otro, durará para siempre y es por esto que el poeta les insta a no sufrir. Patterson interpreta estas líneas con negatividad: "Las palabras "no sufráis" sugieren que de hecho hay un motivo por el que sufrir"[143] (212). Su razonamiento es sencillo: el poeta anima a los amantes a no sufrir porque asume que hay algo que puede hacerles sufrir –el hecho de no poder llegar nunca a besarse. Sin embargo, la lectura que podemos hacer de estos versos es positiva si no nos quedamos en "no sufráis" y continuamos hasta el final de la estrofa, donde Keats argumenta por qué los amantes no han de sufrir: gracias a que el arte –la urna– ha congelado el momento, el amor que sienten recíprocamente durará para siempre aunque nunca puedan llegar a tocarse, así como la emoción por la anticipación del beso en que la escena se detuvo para siempre. Del mismo modo, Keats habla de árboles en perpetua primavera: "Your leaves, no rever bid the spring adieu" (l. 22); y de amor feliz y eterno: "More happy love! More happy, happy love!/For ever warm and still to be enjoy'd" (l. 25-26). El paso del tiempo, en este caso el cambio de las estaciones, no afectará a los árboles representados en la superficie de la urna, ya que se encuentran congelados por el arte y de este modo vivirán una primavera eterna y nunca perderán sus hojas. Del mismo modo, el amor siempre será cálido y persistirá ante el avance del tiempo puesto que la urna lo ha hecho inmortal. A su vez, y volviendo a la tercera estrofa, en la que Keats nos habla de una vaquilla que va camino de un altar para ser sacrificada, encontramos un motivo para justificar que el poeta considera que la capacidad del arte para congelar momentos es positiva. Gracias a esta capacidad, el animal no sólo jamás morirá, sino que vivirá para siempre con las flores y adornos con los que había sido decorada de cara a su posterior sacrificio, que nunca tendrá lugar. A partir de estas evidencias, podemos concluir que el poeta Romántico valora positivamente la inmortalidad con que la urna dota a estas escenas, en línea con el interés de sus coetáneos por la transcendencia.

Otro motivo para pensar que lo que expresa este texto es una alabanza y no una crítica a la capacidad del arte visual para congelar momentos lo encontramos en el análisis de otros dos poemas que escribió tras contemplar los mármoles de Elgin. Estos dos poemas son "On Seeing the Elgin Marbles" (1817) y "To Haydon with a Sonnet Written On Seeing the Elgin Marbles" (1817). En

[142] "Everything is frozen in its moment of anticipation and desire. But the doubts arise: is such a condition to be envied, or dreaded?".
[143] "The Words *do not* grieve readily suggest that there is a cause for grief".

ellos Keats expresa cómo se siente inferior cuando contempla el "Grecian grandeur", que le hace recordar su mortalidad y carácter efímero, contrastando éstos con la capacidad de los mármoles de Elgin para perdurar en el tiempo (Cheeke 47). Por lo tanto, puede afirmarse que estos dos poemas son una alabanza al arte por su capacidad para inmortalizar momentos. Volviendo al poema que nos ocupa, en la última estrofa el poeta retoma su conversación con la urna, y recalca una vez más cómo la urna, aún siendo un objeto silencioso, puede transmitir, expresar y hacernos reflexionar: "Thou, silent form, dost tease us out of thought/As doth eternity: Cold Pastoral!" (l. 44-45); y nuevamente ensalza la perdurabilidad de la urna "When old age shall this generation waste,/Thou salt remain, in midst of other woe" (l. 46-47). Es en esta última estrofa cuando finalmente, por primera vez podemos oír la voz de la urna, ya que en el texto Keats encuadra entre comillas la conocida frase "Beauty is truth, truth beauty" (l.49), que se considera la respuesta que la urna da a las preguntas propuestas a lo largo del poema. Cheeke dice a este respecto: "En términos ekphrásticos, hacer que la obra de arte silenciosa pueda hablar es el giro retórico final, el 'regalo supremo' de lo verbal hacia lo visual"[144] (47). Es decir, esto es lo que el texto aporta a la obra: le presta la capacidad de hablar de la que ella carece, añadiéndole así algo que sin el texto no tendría.

En resumen, este poema de John Keats representa no sólo un ejemplo de "ékphrasis imaginaria" –ya que el objeto que describe y al que se refiere no existe–, sino que prueba que un poema ekphrástico no tiene por qué consistir en una descripción detallada de su referente visual, sino aportar algo que no se ve en él. Además, consigue "hacernos ver", lo que le sitúa en la fase de "esperanza ekphrástica". También es un ejemplo de cómo el texto puede darle voz a la imagen silenciosa en una unión cooperativa en vez de crítica de las artes, y cómo se puede establecer un diálogo directo entre palabra e imagen. Como hemos visto en el análisis de uno de los aspectos más importantes de este poema, Keats alaba la forma en que el objeto silencioso hace perdurar escenas, arte y sentimientos a través del tiempo e inmortalizarlos de tal manera que nunca desaparezcan, lo que es uno de los intereses principales del Romanticismo.

4.5. John Ruskin sobre *Slave Ship* de J. M. W. Turner (1843)

Para este cuadro de Joseph Mallord William Turner analizamos un texto en prosa que no sólo describe la escena representada en el lienzo, incluido en el apéndice, sino que también añade la interpretación personal del escritor, que en este caso es John Ruskin. Como veremos, la descripción que ofrece Ruskin es más detallada que la que Keats hace de la urna griega o los dibujos en ella y ofrece una defensa del pintor y su obra. Ésta, como comentaremos a continuación, no tuvo buena acogida en sus primeras exposiciones. Es por eso que Ruskin, quien compartía con Turner su visión de lo que debe ser el arte, redactó su prosa ekphrástica, así como diversos comentarios en numerosas de sus publicaciones en defensa del pintor y de la unión de las Artes Hermanas, por lo que en este trabajo le consideraremos como un autor Romántico en vez de

[144] "In ekphrastic terms having the silent art object actually talk back is the final rhetorical twist, the 'supreme gift' bestowed by the verbal sign upon the visual".

victoriano. En el texto que analizamos aquí, Ruskin narra la historia de la escena del cuadro a la vez que la describe. El tema central de la obra de Turner titulada *Slave Ship* es la protesta contra la esclavitud. George P. Landow afirma que el artista pintó este cuadro para un encargo de una campaña antiesclavista y que "representa la naturaleza a punto de castigar a seres humanos culpables"[145] (Landow "Las interpretaciones alegóricas…")[146]. Alice Hooper, quien compró el cuadro en una subasta en Nueva York en 1876, lo describió como una imagen "de lamentos y lágrimas y alaridos y quejidos. Es la materialización de una protesta gigantesca, una voz valiente que se alza en contra de la opresión humana"[147] (en Walker 6). Esto es en gran medida lo que Ruskin intentó transmitirnos acerca del lienzo en su descripción, aunque como veremos, sus líneas esconden algo más que una mera explicación de la pintura. El texto en sí tiene gran orientación literaria, ya que bebe de la poesía de William Wordsworth y P. B. Shelley y del concepto de sublimidad de Burke (Cheeke 174); en este sentido, veremos qué similitudes mantiene con el "Ozymandias" de Shelley y "Peele Castle" de Wordsworth, analizados anteriormente en este trabajo.

En lo que se refiere a lo ekphrástico, el título completo del cuadro de Turner podría considerarse como una ékphrasis en sí mismo si tomamos en cuenta que la definición genérica de "ékphrasis" es: "Una descripción detallada de una obra de arte visual". El título de la obra es: *Negreros echando por la borda a los muertos y moribundos, tifón acercándose* (1840)[148]. Sin embargo, Heffernan apunta que sólo deben considerarse como ekphrásticos aquellos títulos de obras que no hayan sido acuñados por el autor de la misma, ya que si es el autor el que da nombre a su obra, el título es una parte de ella: "Considero ekphrásticos sólo aquellos títulos que hayan sido acuñados por alguien diferente al pintor. Cuando son obra del propio artista, el título es una parte del cuadro y por lo tanto, parte de lo que sea descrito, interpretado o ambos"[149] (194). Del mismo modo, tampoco han de considerarse como ekphrásticos los versos del propio Turner con los que acompañaba su cuadro. Éstos pertenecen a un extracto de su obra "Fallacies of Hope" (1812) y, junto con el título de la obra, ayudan a descifrar el contenido de ésta.

Cierto es que sin la ayuda de la breve descripción ofrecida por el título del cuadro, no sabríamos decir qué representa. Si miramos la imagen del cuadro incluida en el apéndice, a primera vista parece una mezcla de rojos intensos, naranjas y blancos con algunos brochazos oscuros; pero es gracias al título del cuadro que podemos intuir de qué trata. Asimismo, los versos del propio Turner que acompañaban al cuadro dejan entrever que el lienzo es una crítica a la trata de esclavos. Sin embargo, es el texto de John Ruskin, objeto de estudio de este trabajo, el que nos ofrece una descripción realmente precisa de la escena, además de situarla en el Atlántico y dotarla de movimiento.

---

[145] "Represents nature about to punish guilty human beings".
[146] Landow, George P. "Las interpretaciones alegóricas de Ruskin sobre Turner". *Victorian Web.* Tr. Montserrat Martínez García 2011. Web. 24 Oct 2013.
[147] "Of moans and tears and groans and shrieks. It is the embodiment of a giant protest, a mighty voice crying out against human oppression".
[148] *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon coming on*.
[149] "I now consider picture tittles ekphrastic only when applied to the work by someone other than the artist. When applied by the artist, a title is 'integral to the work' and therefore part of what is to 'be' described, interpreted, or both".

Ruskin escribió el texto ekphrástico que nos ocupa en el primer volumen de *Modern Painters* (1843). Se trata de un ejemplo de "ékphrasis real" o "actual ekphrasis", ya que el referente visual en el que se basa –el cuadro de Turner– existe, como vimos ejemplos anteriores como "On the Medusa" de Shelley y "Peele Castle" de Wordsworth. Por otra parte, profundizaremos en cómo este texto corresponde a la llamada "esperanza ekphrástica", dentro de la clasificación de las etapas de creación ekphrástica que enumeraba Mitchell. Sirva por el momento recordar que esta "esperanza ekphrástica" consiste en que el poeta supera la primera fase –"indiferencia ekphrástica" o creencia en la imposibilidad de poder "hacer ver" con palabras– y realmente consigue "hacernos ver" con sus palabras la escena que su ékphrasis describe. Sobre esto hablaremos más adelante, ya que ésta es una de las aportaciones más notorias de Ruskin al cuadro de Turner: capacitar al espectador de la obra de arte para entender qué representa.

A diferencia de los textos que hemos analizado hasta ahora, el de Ruskin es una composición en prosa. Sobre la prosa ekphrástica Cheeke escribe que, al igual que ocurre con los poemas ekphrásticos, el texto dota al cuadro del don del habla, ya que habla por él "explicando qué significa su silencio"[150] (166). Cheeke también apunta que la relación entre un texto ekphrástico en prosa y su referente visual es más intensa: "En los casos más extremos, la relación entre el cuadro y su descripción es casi parasítica o vampírica. La prosa ekphrástica es como un fantasma que *aparece* a través del lienzo"[151] (177). Este autor se refiere al texto de Ruskin como uno de estos parásitos o vampiros en la medida en que el crítico de arte se nutrió del cuadro de Turner y su texto se dio a conocer internacionalmente gracias al lienzo. Es decir, gracias al cuadro, Ruskin escribió su texto y éste le reportó fama mundial. En palabras de Marcus Wood en *Blind Memory*: "La descripción de *Slave Ship* le convirtió, siendo joven, en un crítico de influencia internacional; y, nacionalmente, en el árbitro del gusto y del valor del arte paisajístico"[152] (56). Si llevamos esta afirmación a las etapas del proceso de creación de una ékphrasis de Mitchell, podríamos conjeturar que esta relación parasítica de la que habla Cheeke, en este texto en concreto, se traduce como la inversión del "miedo ekphrástico". Si recordamos el "miedo ekphrástico" que mencionaba Mitchell, éste consiste en el miedo del escritor a que, gracias a su texto, la obra a la que hace referencia, supere al propio texto y éste quede en un segundo plano. En el texto que nos ocupa, si tomamos como válida la cita de Wood cuando afirma que gracias al cuadro de Turner, Ruskin alcanzó prestigio internacional, encontramos que no sólo el texto no quedó en segundo plano respecto a su referente, sino que bebió de él para crecer y lograr reconocimiento. Cheeke considera irónico que fuera su descripción de *Slave Ship* la que "inmortalizara" a Ruskin, ya que él mismo escribió al final de su texto ekphrástico: "si tuviera que inmortalizar a Turner por una de sus obras, elegiría esta" (177). Sin embargo, no sólo el cuadro hizo famoso al texto, sino que el texto sirvió para catalogar y publicitar este lienzo como "una de

[150] "Saying what their silence means".
[151] "In the most extreme cases the relationship between painting and description becomes almost parasitic or vampiric. The prose ekphrasis is like a ghost that *appears* through the medium of the canvas".
[152] "The description of the *Slave Ship* made him, as a young man, a critic of international influence, and nationally the arbiter of taste and value in landscape art".

las obras maestras del siglo XIX"[153] (Walker 7). Cheeke recoge en *Writing for Art* las palabras de *The Boston Evening Transcript* cuando el cuadro fue expuesto en dicha ciudad en 1877 y concluye que "el cuadro no se hizo 'famoso mundialmente' por el genio de Turner, sino por el propio Ruskin"[154], debido a su excentricidad y a lo que su "fenomenal imaginación vio, o creyó ver, en este cuadro"[155] (177). Sobre lo que Ruskin vio –o creyó ver– en el lienzo, profundizaremos más adelante, ya que mantuvo una relación intensa, si no poco convencional, con el cuadro. Sobre esta relación él mismo escribió otro texto explicando por qué compuso su ékphrasis de la forma en que lo hizo.

Para finalizar con el argumento propuesto sobre la relación parasítica o vampírica de la prosa ekphrástica respecto a su referente visual, cabe destacar el hecho de que, tal y como leemos en Cheeke, a partir de 1877 el texto de Ruskin se exhibía junto al cuadro de Turner para la correcta interpretación de éste y "sus palabras se convirtieron en una parte de la percepción visual de *Slave Ship*"[156] (178). Como señalábamos al principio de este análisis, a primera vista no es fácil saber qué hay en el cuadro –incluido en el apéndice de este trabajo– lo que dio origen a numerosas críticas.

En la primera exhibición pública del cuadro de Turner en la Real Academia de Londres en el verano de 1840, los críticos de arte "ridiculizaron los detalles narrativos que describen el hundimiento de esclavos"[157] (Wood 41); décadas más tarde, en 1872, el cuadro llegó al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, donde no gozó de mejores críticas: los críticos se referían al cuadro como la obra de un "imperfectamente iniciado discípulo", tal como señala Andrew Walker en "From Private Sermon to Public Masterpiece" (6); en 1875 el Museo de Arte de Boston acogió el lienzo, y de nuevo la crítica se cebó con él y sus cualidades como arte. Mark Twain tuvo ocasión de visitar la exposición y escribió sobre *Slave Ship* que "me recordó a un gato carey teniendo convulsiones sobre un plato de tomates"[158]. Como hemos explicado anteriormente, el texto de Ruskin sobre *Slave Ship* empezó a exhibirse junto al lienzo en 1877, y quizá por esto, gracias a que el texto hace que el cuadro sea comprensible, las opiniones sobre la obra de Turner comenzaron a variar. Mark Twain reflejó en *Tramp Abroad* en 1880 sus primeras impresiones sobre el cuadro y, disculpándose por su ignorancia, reconoció que tras la lectura de la prosa ekphrástica de Ruskin, su opinión sobre la pintura cambió. Esta es la gran aportación de la ékphrasis de Ruskin a la obra de Turner: gracias a la lectura de su texto es fácil identificar la imagen que vemos en el cuadro. A su vez, esta es la manera en que "este ejemplo de prosa ekphrástica distorsiona y subordina la obra a la que va vinculada"[159] (Cheeke 171). Es por esto que el texto de Ruskin es ekphrástico ya que, tal y como concluye Cheeke en su capítulo dedicado a la prosa ekphrástica:

---

[153] "The painting was installed and advertised not as a picture with important historical content but as one of the artistic masterpieces of the nineteenth century".
[154] "The painting had not become 'world famous' because of the genius of Turner but rather through Ruskin himself".
[155] "Phenomenal imagination saw, or thought it saw, in this painting".
[156] "His Words became a part of the visual perception of the *Slave Ship*".
[157] "Ridiculed the narrative details which describe the drowning slaves in the foreground".
[158] "It reminded me of a tortoise-shell cat having a fit on a platter of tomatoes".
[159] "This example of prose ekphrasis distorts and subordinates the objects of their attachment".

"este texto es capaz de reorganizar la imagen visual de tal manera que ya no podemos ver en ella lo que había antes de que el texto fuera escrito"[160] (177).

Ruskin consiguió su objetivo con este texto, que no era otro que rescatar a Turner de las críticas que recibió respecto a lo poco real de su lienzo. Además, el deseo de Ruskin para con su texto era el de crear "una respuesta emocional, y en este sentido, [Ruskin] parece pertenecer a cierta rama del Romanticismo"[161] (Cheeke 176). Como vimos anteriormente, el arte del periodo Romántico tiene su base en las emociones, no en la imitación. El arte se crea a partir de la imaginación y subjetividad individual, y su objetivo es transmitir o generar emociones en el espectador o lector.

George P. Landow en "Las interpretaciones alegóricas de Ruskin sobre Turner" explica las similitudes entre Ruskin y Turner. En primer lugar, este crítico afirma que ambos abogaban por la equidad de las artes hermanas, ya que "ambos no sólo consideraron al artista como poeta, sino que acentuaron la relevancia de la temática y del método poéticos dentro de las artes pictóricas" (Landown s/p). Como vimos en el marco teórico, la idea clásica afirmaba que la poesía era superior a la pintura, ya que ésta no requería de facultades mentales. También vimos cómo más adelante en el tiempo la pintura se consideraba superior a la palabra escrita, pues permitía conseguir el objetivo que se suponía propio de las artes: la imitación de la realidad. A finales del s. XVIII, esta concepción cambió, y ya en el Romanticismo lo que primaba era la imaginación y la expresión subjetiva del individuo como *leitmotiv* y origen de la creación artística. De esta manera, no se consideraba que ninguna disciplina artística fuese superior a las otras, ya que todas son válidas para la expresión creativa. Es así como Ruskin y Turner consideraban que debía crearse el arte. Por otra parte, Jack Lindsay afirma en "El barco del atardecer" que el cuadro protesta y denuncia el negocio de los esclavos y la sociedad inglesa movida por la codicia y que Ruskin supo reflejar esto en su texto (en Landow "Las interpretaciones alegóricas…"). Sin embargo, y a pesar de que tal como hemos desarrollado aquí, el texto sirviera para que el público entendiera el lienzo de Turner, hay un detalle del cuadro que Ruskin deja pasar por alto y que parece ser clave para los críticos de arte: en la esquina inferior derecha de la imagen, como podemos apreciar en el apéndice, aparece la pierna de una esclava siendo devorada por un grupo de peces mientras el resto del cuerpo está completamente sumergido. Esta pierna pasa desapercibida a pesar de ser central respecto a la temática del cuadro. Marcus Wood dice al respecto: "Uno puede ver en esclava aislada de Turner cayendo una víctima de la gravedad, así como de la gravedad del comercio Atlántico de esclavos"[162] (48). Haciendo alusión a lo que esta pierna simboliza dentro de esta obra y relacionándolo con otras obras, como "Ozymandias", Wood escribe que, a pesar de ser un detalle aislado en una esquina del cuadro, o en el caso de "Ozymandias", ni siquiera estar presentes, "el arte puede aislar piernas y pies y hacer cosas extrañas con ellos"[163] (49). En este caso, Wood

[160] "This text is capable of reorganizing the visual image so that we can no longer see what was there before it was written".
[161] "An emotional reaction, and so in this sense he [Ruskin] might seem to belong to a certain strand of Romanticism".
[162] "One might see in Turner's isolation of a female falling slave, the victim of gravity as well as of the economics of Atlantic slavery".
[163] "Art can isolate legs and feet and do some strange things with them".

relaciona las piernas de "Ozymandias" –o la falta de ellas– con la que aparece en *Slave Ship*. En el poema de Shelley, tal como vimos, la destrucción de la estatua, cuyas piernas han desaparecido, es una burla del escultor hacia el monarca que quiso ser inmortalizado y recordado como fiero y amenazador. Para ello, el escultor erigió su estatua en un material efímero que la Naturaleza podría destruir. Por otra parte, según Wood, el hecho de que Turner pinte la pierna de la esclava medio hundida en mitad de una tormenta, representa lo mismo que en "Ozymandias": la Naturaleza "castigando a hombres culpables"[164] (Wood 52), a pesar de que la pierna de esta esclava sea la de alguien inocente. La crítica y el público en general ridiculizaron a Turner debido a la falta de verosimilitud de la extremidad, tal como relata Wood. A pesar de esto, Ruskin optó por no defender al pintor en este detalle de su obra en esta prosa ekphrástica que analizamos, donde no hace referencia a la pierna de la esclava. Wood sugiere que esto se debe a la relación tan íntima y personal que el escritor mantuvo con este cuadro –que detallaremos en la última parte de este análisis– y cómo lo que lo rodeaba, esto es, las críticas de entendidos, público en general y allegados, le afectaba a él personalmente. Wood escribe que Ruskin, cansado de leer en periódicos y revistas que lo que Turner pintó como pierna parecía cualquier cosa menos una pierna, mostró el lienzo a unos niños. Éstos no pararon de reír cuando Ruskin les confirmó que aquello que se veía entre los peces era una pierna humana. Wood concluye de esta anécdota que Ruskin fue incapaz de defender la identidad de la extremidad "ante la tremenda honestidad de la visión e imaginación infantil"[165] (53) y por esto la dejó fuera de su descripción. Aun así, como hemos mencionado anteriormente, es un detalle importante, ya que es clave en el tema fundamental del cuadro, sobre el que Ruskin sí se adentró.

Ruskin comienza su texto elogiando la obra de Turner. En primer lugar, da una descripción objetiva de lo representado en la pintura: sitúa la acción en el Atlántico durante una puesta de sol después de una tormenta, lo que explica los tonos rojizos del cielo en el cuadro y las formas que asemejan olas en la parte derecha del lienzo. Además, esto confiere carácter ekphrástico al texto, pues desvela cosas que no están presentes en la pintura: dónde y cuándo transcurre la acción representada. La escena muestra un mar dividido en dos que a su vez divide el cuadro en dos partes, según podemos apreciar en la imagen del apéndice. Para esta descripción objetiva Ruskin usa frases cortas, pero a medida en que va construyendo la historia y añadiéndole dramatismo, hace sus construcciones más largas, dotando al texto de un ritmo frenético, como si sus palabras fueran parte de la tormenta, dando así sensación de violencia. Esta descripción, además de ser objetiva, es una metáfora de la tortura física, como señala Cheeke: "ciertos colores o 'tonos' se leen metafóricamente transmitiendo una atmósfera general de culpa"[166] (174). Así, asocia el reflejo del "fuego del atardecer" en el mar con sangre, probablemente refiriéndose a la sangre de los cadáveres de los esclavos que habían sido arrojados por la borda. En el texto de Ruskin leemos: "El fuego del atardecer cae sobre el mar tiñéndolo con una terrible pero maravillosa luz, el intenso y

[164] "Nature will punish guilty men".
[165] "Before the tremendous honesty of childish sight and imagination".
[166] "Certain colors or 'hues' are read metaphorically as conveying a general atmosphere of guilt".

morboso esplendor que quema como el oro y baña como la sangre"[167]. Wood comenta que la unión de los elementos 'sangre' y 'oro' es el clímax de esta descripción y la manera que tiene Ruskin para destacar el tema central de la obra del pintor: la muerte de inocentes a causa de la ambición (70). Como podemos apreciar comparando el texto con la imagen, Ruskin no sólo describe detalladamente lo que ve en el cuadro, sino que añade sus impresiones, su interpretación sobre el uso de los colores y el significado que para él tienen dentro del cuadro. Para enfatizar la idea de movimiento frenético, Ruskin usa palabras como "olas zarandeantes", "nerviosamente", "furiosamente", "torbellino de agua"[168]. Marcus Wood en el análisis que hace de este texto, asocia estas palabras a la intención de Ruskin por crear "simbolismo que sugiere los efectos de unos azotes terribles"[169] (67). Si miramos el cuadro en el apéndice vemos que esos elementos aparecen y realmente crean la sensación de un movimiento frenético y violento. Ruskin añade más dramatismo a la escena comparando la luz del atardecer reflejada en las nubes y en el agua, con fuego: "el fuego del atardecer", "nubes ardiendo"[170]. Wood señala esto como la paradoja central sobre la que se estructura este texto. El mar y el cielo son descritos por lo que son: mar y cielo; pero en su sentido metafórico: "El mar es una fosa común, una tumba, las olas son esclavos agonizando, el cielo es un profeta vengativo"[171] (67). Es decir, si ignoráramos el título del cuadro y si leyéramos esta descripción sin saber que la temática del cuadro es una crítica a la esclavitud y que lo que se muestra difuminado y de manera poco precisa en la pintura son manos y la pierna de una esclava ahogándose, pensaríamos que lo que Ruskin describe es un atardecer con un mar enfurecido. Pero, en palabras de Wood: "El gran regalo que nos hace Ruskin es que asumió el trabajo de explicarnos el complejo mensaje del uso de Turner de los elementos de la naturaleza"[172] (62).

En la segunda parte del texto, Ruskin alaba la técnica de Turner. El escritor afirma que Turner no utiliza ningún color que no sea necesario en su cuadro y admira cómo el pintor consigue que el barco parezca en movimiento en la imagen. Al comparar imagen y texto nos damos cuenta de que ambos consiguen crear la misma sensación de violencia y dramatismo en el lector y espectador, porque, a pesar de que a primera vista la escena del cuadro no aparece clara, se presenta tan violenta y dramática como el texto la describe.

Para finalizar el análisis de este texto ekphrástico vamos a comentar la crítica que el mismo Ruskin escribió sobre él, y que hemos anticipado en varias ocasiones. Tal como mencionamos anteriormente, el autor mantuvo una relación tan especialmente personal con este cuadro de Turner que lo asoció con uno de los pasajes más dolorosos de su vida sentimental; a saber: fue rechazado por la mujer de la que estaba enamorado y este hecho le influenció a la hora de escribir sobre la pintura de Turner. Es por esto que escribió un texto justificando por qué elaboró su descripción de la obra de una manera tan subjetiva y encarnizada. Aquí resumimos el relato que

---

[167] "The fire of the sunset falls along the trough of the sea, dyeing it with an awful but glorious light, the intense and lurid splendor which burns like gold and bathes like blood".
[168] "Tossing waves", "restlessly", "furiously", "whirling water".
[169] "Imagery which suggests the effects of a terrible whipping".
[170] "The fire of the sunset", "burning clouds".
[171] "The sea is a mass grave, a tomb, the waves are dying slaves, the sky is a retributive prophet".
[172] "Ruskin's great gift to us is that he was up to the job of explaining the vastly complex messages involved in Turner's narrative use of elemental nature".

Marcus Wood hace de esta historia en "Blind Memory": El padre de Ruskin, en vista de que su hijo sentía fervor por Turner y por *Slave Ship* en concreto, decidió comprárselo como regalo. Ruskin estaba pasando por un mal momento, ya que estaba enamorado de Adele Domeque y ésta le acababa de rechazar, y su padre pensó que sería una buena forma de animarle. Así pues, dos preocupaciones ocupaban su pensamiento día y noche: por una parte, la llegada del ansiado lienzo; por otra parte, el haber perdido la opción de conquistar a su amada. Ruskin reflejaba en su diario personal lo que sentía, y así, en la entrada del día 27 de Diciembre, leemos una referencia al origen de su agonía:

> I have an infernal headache to-night. Did nothing all day; weather close and hot and all wrong. Suspense about Slaver. My heart is all on eyes of *fish* now- it knew something of another kind of eyes once, and of slavery too, in its way. Its slavery now is colder, like being bound to the dead, as in the old Spanish cruelty (en Wood 57).

Como podemos ver, esta entrada en su diario refleja el pesimismo que le ahoga y le impide trabajar. A su vez, Ruskin esgrime una relación clara entre el cuadro y su amada. Afirma que su corazón está centrado en los ojos de los peces –los que aparecen en el lienzo– y que antes se centraba en otro tipo de ojos: relaciona los ojos de los peces que aparecen en el cuadro con los ojos de Adele. Además, por esclavitud se refiere al tema central del cuadro, pero a su vez, a "la idea de que el corazón del amante estaba esclavizado por la persona amada"[173] (Wood 58). Es decir, relaciona la esclavitud de su amor por Adele con la esclavitud plasmada por Turner en su obra. A continuación veremos cómo, sin hacer mención directamente a esta entrada de diario ni a su situación sentimental, Ruskin explica que escribió la descripción de *Slave Ship* de manera poco profesional al estar influenciado por su situación personal. Su autocrítica se basa en la idea de que su intención era transmitir las emociones que Turner quería transmitir con su lienzo, pero no lo logró porque se dejó llevar por lo que el cuadro le provocaba a él. Esto viene, tal como hemos comentado, de la asociación que el crítico hacía entre el cuadro y su amor no alcanzado.

> There is a certain kind and degree of enthusiasm which alone is cognizant of all truth, yet will miss no reality, while the unenthusiastic regard actually misses and comes short of, the truth. I am better able to assert this now than formerly, because this enthusiasm is, in me, fast passing away (…) Now I can look at such a slope with coolness and observation of fact… but it is not all the truth: there is something else to be seen there, which I cannot see but in a certain condition of mind, nor can I make any one else see it, but by putting him into that condition, and my endeavour in the description would be not to detail the facts of the scene, but by any means whatever to put my hearer's mind into hat same ferment as my mind (…) one may entangle a description with facts, until you come to pigments and measurements (…) Once leave this and treat the picture as reality and you are obliged to use words implying what is

[173] "The notion that the lover's heart became enslaved to the beloved".

> indeed only seen in the imagination, but yet what without doubt the artist intended to be seen; just as he intended you to feel the heaving of the sea, being yet unable to give motion to his colours. And then, the question is, not whether all that you see is indeed there, but whether your imagination has worked as it was intended to do, and whether you have indeed felt as the artist did himself (en Wood 64).

Su crítica comienza con el reconocimiento de que en estos momentos su entusiasmo –aquellos sentimientos que le llevaron a escribir su ékphrasis como lo hizo– están desapareciendo, y por esto es capaz de mirar su propio texto desde otra perspectiva. Afirma que, de haberse encontrado en otra situación personal, no habría intentado que su texto transmitiera las sensaciones que transmite, y que para haber dado una clara idea del cuadro debería haber redactado una descripción precisa y profesional. A continuación destaca Ruskin el error de su primera composición: en vez de intentar transmitir la idea de Turner sobre el cuadro, transmitió la suya propia llevado por su imaginación y sus sentimientos. Esto, por una parte, como confirma Wood, encaja con la concepción de Ruskin sobre cómo debe ser interpretada la realidad a través del arte (66). Ésta a su vez coincide con la de los Románticos y la metáfora del espejo y la lámpara que vimos en Abrams: la mente actúa como lámpara que arroja luz sobre el espejo en el que se refleja la realidad, y por esto, la creación artística ha de ser subjetiva, nacer de la imaginación individual. Por otra parte, Ruskin se autocritica porque su intención era crear en el lector la misma emoción que el espectador del cuadro de Turner sentiría, pero no pudo hacerlo porque estaba influenciado por sus propios sentimientos. Esto nos lleva a relacionar el presente texto ekphrástico con el poema de William Wordsworth, “Peele Castle”, que analizamos con anterioridad. Como vimos, Wordsworth ofrecía al lector tres descripciones de la escena representada en el cuadro de Sir George Beaumont. En este caso, nos conviene recordar cómo el poeta hacía una descripción más bien poco acertada sobre lo que realmente se representaba en el lienzo, ya que asociaba el recuerdo del paisaje pintado con su hermano muerto, con el que solía pasar tiempo disfrutando de dicho paisaje. Así pues, esta descripción que incluyó en su poema ekphrástico no correspondía con la descripción objetiva de la obra de Sir George Beaumont. Del mismo modo, Ruskin no acierta a transmitir las emociones que originalmente Turner quería transmitir con su obra, sino que lo que nos transmite el texto son las impresiones del escritor movido por su desasosiego. Es por esto que Cheeke hace el siguiente comentario sobre lo que los espectadores del cuadro y los lectores del texto comentaban: “Cuando la gente que ya conocía la descripción de Ruskin veía el cuadro por primera vez, a menudo descubrían que la emoción que producía el cuadro era diferente de la que producía la prosa”[174] (76).

Tanto si Ruskin hubiera logrado el objetivo de su prosa –crear la misma emoción que Turner– como si no –es decir, el texto como lo conocemos–, su prosa es ekphrástica por los siguientes motivos: en primer lugar, sus líneas describen una obra de arte visual de tal manera que el lector consigue ver lo que el autor plasma verbalmente. Esto a su vez hace que podamos

[174] “When readers who had long been familiar with Ruskin’s description came to see the painting for the first time, they often discovered that the emotion produced by the picture turned out to be something quite different from that produced by the prose”.

clasificar el texto dentro de la llamada “ékphrasis real” –aquellos textos ekphrásticos basados en obras existentes–, así como dentro de la “esperanza ekphrástica”: el poeta consigue “hacernos ver” con sus palabras. Por otra parte, la descripción añade al cuadro elementos no presentes en él: principalmente movimiento y localización espacio-temporal, pero también significado, puesto que como hemos leído en varios críticos, Ruskin permite que se entienda el contenido de la escena. Además, tal como confirma el propio autor, su texto dota de emoción a la pintura, a pesar de que esta emoción no fuese la que primeramente el crítico quisiera transmitir. Finalmente, podemos concluir que este ejemplo de texto ekphrástico colabora de forma amistosa con su referente visual y aboga por la alianza de las artes hermanas en el Romanticismo inglés, ya que aúna varias de las características de éste: uso de la imaginación y la expresión de la subjetividad, interés por una Naturaleza activa, amenazadora, sublime y cooperación entre los diferentes medios de expresión.

5. Conclusión

El objetivo principal de este trabajo era presentar la ékphrasis como vínculo que los escritores Románticos establecieron entre escritura y artes visuales en su afán por unificar todos los procesos creativos. Este deseo de unificación se traduce en su posición respecto al debate que la locución de Horacio, “Ut Pictura Poesis”, causó. Este debate giraba en torno a las cualidades de las artes y trataba de determinar cuál de ellas era mejor. Para situar el presente estudio, establecimos en primer lugar el Periodo Romántico inglés como marco contextual. En él repasamos brevemente los nuevos intereses Románticos que supusieron una ruptura con la etapa anterior: prima el sentimiento sobre la razón; la imaginación sobre el calco; el individuo sobre el colectivo. Los artistas de este periodo prestan suma atención a la idea de trascendencia, así como a la creación e interpretación del arte a través de la subjetividad individual. Utilizamos la metáfora del espejo y la lámpara de Abrams para enfatizar esta nueva visión Romántica del proceso creativo: la mente ya no es un espejo pasivo que refleja el mundo, sino una lámpara que de manera activa arroja la luz de la imaginación sobre lo percibido. A continuación, planteamos el debate “Ut Pictura Poesis”, esto es, la cuestión sobre qué arte es más válida con relación a las otras. Vimos que se consideraba que la pintura era inferior a la poesía, ya que no requería de capacidad intelectual, sólo habilidad manual. Por otra parte, ya que en etapas anteriores al Romanticismo se consideraba que el objetivo del arte era la imitación de la realidad, se planteó la cuestión de las carencias y cualidades de las artes, tratando de determinar cuál era más válida que las demás. Gradualmente el objetivo del arte cambió: ya no se trataba de imitar, sino de expresar. Así pues, en el Romanticismo, se abogó por la equidad de las artes, puesto que a la hora de reflejar el mundo individual interior cualquiera de las disciplinas artísticas era tan válida como las otras. Es por esto que, como vimos, los Románticos dejaron de considerar que las artes eran Hermanas rivales y pasaron a considerarlas Artes Hermanas que cooperan entre sí.

Partiendo de esta posición Romántica respecto al debate “Ut Pictura Poesis”, en la que los escritores buscaban que se unificaran las artes, analizamos los textos elegidos para este trabajo. Estos textos, que surgen a partir de obras de arte, son ejemplos de ékphrasis, concepto que

exploramos, definimos y clasificamos en la parte central de nuestro trabajo, antes de empezar el análisis en sí. En el capítulo dedicado al término “ékphrasis”, repasamos brevemente el origen y evolución de este: en principio se conocía por “ékphrasis” cualquier descripción vívida y detallada de un lugar, objeto o persona y era un ejercicio de retórica utilizado por los maestros griegos. Con el paso del tiempo, se acotó su uso al ámbito escrito y de las artes y se consideraban ekphrásticos únicamente aquellos textos que describieran una obra de arte. Heffernan da la base para esta concepción al definir “ékphrasis” como “la representación verbal de la representación visual”. A partir de esta descripción, en este trabajo sumamos los matices que otros estudiosos del tema añadieron, como Stephen Cheeke o John Hollander. Así pues, aunando descripciones y matices llegamos a una descripción más detallada para el término “ékphrasis”: son ekphrásticos aquellos textos literarios que, en prosa o verso, surgen a partir de una obra de arte que describen no necesariamente en detalle, de la que son independientes y a la que añaden elementos no presentes en ella. A su vez, expusimos los diferentes tipos de ékphrasis que los críticos consideran: “ékphrasis de retratos”, “ékphrasis de consejo”, en los que el escritor hace recomendaciones al autor de su referente visual; “ékphrasis real” para los textos que se basan o que surgen a partir de obras de arte existentes, en contraposición a la “ékphrasis imaginaria”, en la que el referente visual para el texto es una obra creada por el propio escritor en su imaginación. Por último, mostramos las etapas de la creación de un texto ekphrástico que señala Mitchell: “indiferencia ekphrástica” o la creencia en la imposibilidad de describir fielmente con palabras; “esperanza ekphrástica”, contraria a la primera, ya que consiste en el momento en que el poeta nos “hace ver” con sus líneas; “miedo ekphrástico”, o el miedo a que el texto utilice elementos puramente visuales y a que la imagen prevalezca sobre las palabras.

En este trabajo planteamos la ékphrasis como la herramienta de la que se sirven los escritores Románticos para afianzar su postura ante el debate “Ut Pictura Poesis”: las artes no compiten, sino que cooperan entre sí. En el análisis de los textos elegidos para ejemplificar nuestra idea, destacamos esto junto con las características Románticas que estudiamos en el marco contextual. Tras realizar el análisis del corpus, concluimos que en cada uno de los textos explorados parece confirmarse nuestra hipótesis:

En “Peele Castle” (1806) de William Wordsworth, ejemplo de “ékphrasis imaginaria” y “ékphrasis real” a la vez, ya que el poeta describe no sólo el cuadro real, sino el cuadro ideal que a partir del mismo paisaje habría realizado, el escritor establece un diálogo con el objeto y con el pintor diciéndole de forma amistosa que él no concibe así el paisaje y lo que habría esperado encontrar en la obra. Así pues, además de ser un ejemplo de “ékphrasis de consejo”, establece un lazo cordial con el autor del lienzo, puesto que se dirige a él más desde la opinión personal que desde la crítica. En un primer momento Wordsworth renuncia a describir lo que ve en el lienzo –“indiferencia ekphrástica”– pero a través de la comparación entre el cuadro real y el ideal que le hubiera gustado ver, termina “haciéndonos ver” la obra de Sir George Beaumont –“esperanza ekphrástica”. El poeta hace esta descripción influenciado por sus sentimientos, lo que representa una de las características Románticas estudiadas en este trabajo: la interpretación y creación artística a través de los sentimientos.

"Ode on a Grecian Urn" (1820) es un ejemplo de "ékphrasis imaginaria" y "esperanza ekphrástica", en el que John Keats describe una urna imaginaria que consigue que veamos en sus versos, y cuya capacidad para congelar momentos alaba. En este caso, el poeta dialoga con la urna y la dota de la capacidad de contar historias a través de los dibujos que hay en su superficie. A éstos su texto les aporta narratividad, ya que construye el antes y el después del momento congelado que representan, uniendo así las características propias de texto imagen. Así pues, encontramos en este poema uno de los temas de interés más importantes del Romanticismo: la transcendencia. Keats consagra este objeto que él llama silencioso por ser capaz de detener el tiempo, y a la vez, ayuda a que cuente las historias de su superficie prestándole la voz de que carece.

El caso de "Ozymandias" (1818), de Percy Bysshe Shelley, es similar. Shelley inventa y describe la estatua medio derruida de un rey que la mandó construir para infligir miedo y para que se recordara su poder. Así pues, es ejemplo de "ékphrasis imaginaria" y "esperanza ekphrástica". En este caso, lo que destaca en los versos de Shelley es lo efímero de este monumento, ya que fue construido en un material que el paso del tiempo y la fuerza de la Naturaleza deshicieron. Sin embargo, presenta un pequeño texto en el pedestal de la estatua que sirve para que el mensaje original de ésta nunca se perdiera. En estas palabras leemos que el rey quería ser recordado por siempre como temido y poderoso. Por una parte, podemos concluir que el mensaje de Shelley es que el texto ayuda a que el mensaje, la intención de la obra de arte perdure para siempre, aun cuando ésta ha sido destruida. Por otra parte, dentro del poema vemos que lo que hace Shelley es alabar al poeta y aplaudir su acierto al utilizar un material efímero, ya que así consiguió burlarse de las intenciones y ambiciones del rey. Con esto concluimos que el poeta establece una relación cordial con el supuesto escultor y que admira su capacidad de entender las pasiones de su mecenas y ridiculizarlas.

El otro poema ekphrástico de Percy Bysshe Shelley que analizamos en el trabajo, "On the Medusa" (1819), es ejemplo de numerosos tipos de ékphrasis: "ékphrasis real", puesto que el texto surge a partir de un lienzo real; "ekphrasis de retrato", ya que este lienzo es un retrato; "indiferencia ekphrástica", puesto que, a pesar de tratarse de un retrato, el poeta no llega a describir el rostro de Medusa; "esperanza ekphrástica", que nos "hace ver" todos los elementos presentes en la pintura –si bien no llegamos a "ver" el rostro de la Gorgona. En este caso, la principal aportación que el texto hace a la imagen es la de reescribir lo que representa tratando de cambiar nuestra percepción de Medusa. Shelley utiliza su texto para reescribir el mito y dotarle de la visión Romántica sobre éste, en la que Medusa, lejos de ser verdugo, es víctima de la tiranía y los celos de la diosa que la castigó. La segunda gran aportación de este texto a su referente visual es que el poeta hace que el lector sea partícipe de la historia de sus versos, así como de la reflejada en el lienzo, a través del juego que hace con alguno de los términos que utiliza. De esta manera, el lector no es un consumidor pasivo, sino que participa de manera activa en la interpretación del texto, de la imagen, y de la relación existente entre ambos.

El último texto analizado en este trabajo es un texto en prosa de John Ruskin de 1843 sobre el cuadro *Slave Ship* de J. M. W. Turner (1840). Así pues, tal como vimos, es ejemplo de

"ékphrasis real" y de ékphrasis en prosa. A raíz de las numerosas críticas que el trabajo de Turner estaba recibiendo, Ruskin escribió una descripción que les aseguró fama y prestigio internacional tanto a él como al cuadro. A partir de esta descripción, el gran público comenzó a comprender de qué se trataba el lienzo de Turner. El escritor consiguió "hacer ver" el lienzo y su mensaje. Es así un texto dentro de la "esperanza ekphrástica" que enumeraba Mitchell. El texto de Ruskin acompañó a la obra de Turner de exposición en exposición, ya que le aportaba significado y matices que sin palabras habría sido difícil añadir. El escritor añade movimiento, vivacidad y localización en el espacio y en el tiempo a la imagen representada en el cuadro, además de descifrar detalles que a primera vista no son perceptibles. Podemos concluir, pues, que el texto surge como defensa y como ayuda para la interpretación del mensaje del pintor. Como hemos apuntado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, a pesar de que se suele considerar a John Ruskin como victoriano, sus ideas sobre el arte y la creencia en la necesidad de una alianza entre las mismas coinciden con las del Romanticismo, por lo que en este trabajo hemos incluido su texto. Ruskin defendía la cooperación entre las artes y por ello no dudó en defender al pintor y en utilizar su texto para ensalzar la belleza y el valor del cuadro.

Así pues, podemos concluir que los textos ekphrásticos pertenecientes al Romanticismo inglés elegidos para este trabajo son ejemplos del objetivo principal de éste: presentar la ékphrasis como vínculo cordial entre la literatura y las artes visuales, puesto que en todos ellos hemos visto que los poetas utilizan sus palabras para aportar a las imágenes elementos de los que carecen, bien sea voz, bien narratividad. En otros casos, los escritores dirigen alabanzas a las obras visuales por su capacidad para perdurar o para congelar momentos en el tiempo, por lo que se aprecia que la relación entre escritura y pintura o escultura durante el periodo Romántico era cooperativa y no competitiva.

6. Bibliografía

Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* Oxford: Oxford UP, 1953. Impreso.

Bassnett, Susan. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993. Impreso.

Bisanz, Rudolf M. "The Romantic Synthesis of the Arts: Nineteenth-Century Germany Theories on a Universal Art". *Konsthistorisk tidsk rift* 44. 1-2 (1975): 38-46. Web. 8 Sep 2013.

Blake, William. "Auguries of Innocence". *Blake: The Complete Poems.* Ed. W.H. Stevenson. Harlow: Pearson Education Limited, 2007. 612-15. Impreso.

Bode, Christoph. "'Look on my Works, ye Mighty, and Despair!': Notes on the Non-teach-ability of Poetry". *Anglistik & Englishchunterricht*. Vol 53. 1994. 139-45. Impreso.

Brown, Marshall. "Romanticism and Enlightenment". *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Ed. Stuart Currant. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 25-47. Impreso.

Burwick, Frederick. "Ekphrasis and the Mimetic Crisis of Romanticism". *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality.* Ed. Peter Wagner. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1996. 78-104. Impreso.

Butler, Marilyn. *Romantics, Rebels and Reactionaries*. Oxford: Oxford UP, 1992. Impreso.

Carter, William H. *The Idea of World Literature: History and Pedagogical Practice.* Baton Rouge: Louisiana UP, 2006. 190-218. Impreso.

Cheeke, Stephen. *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester UP, 2010. Impreso.

D'Angelo, Frank. "The Rhetoric of Ekphrasis". *JAC: A Journal of Rhetoric, Culture, & Politics*. 18.3. (2011): 439-447. Web. 8 Abr. 2013.

Dryden, John. *The Works of John Dryden.* Ed. E.N. Hooker, H.T. Swedenberg Jr et al. Berkeley: University of California Press, 1959. Impreso.

Eaves, Morris. "The Sister Arts in British Romanticism". *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Ed. Stuart Currant. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 95-119. Impreso.

Eckermann, Johann P. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens,* tr. John Oxenford como: J. W. von Goethe, *Conversations with Eckermann,* repr. San Francisco: North Point Press, 1994. 132. Impreso.

Freedman, William. "Postponement and Perspectives in Shelley's *Ozymandias*". *Studies in Romanticism* 25.1 (1986): 63-73. Impreso.

Gnisci, Armando. *Introducción a la Literatura Comparada.* Barcelona: Crítica, 2002. Impreso.

González, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el Romanticismo inglés.* Cuenca: Universidad de Castilla–la Mancha, 2007. Impreso

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada.* Barcelona: Crítica, 1985. Impreso.

---. *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998. Impreso.

Guter, Eran. *Aesthetics A-Z.* Edimburgo: Edinburgh UP, 2010. Impreso.

Hagstrum, Jean. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago, 1958. Impreso.

Haley, Bruce. *Living Forms: Romantics and the Monumental Figure.* Albany: State University of New York, 2003. Impreso.

Harvey, Judith. *Ut Pictura Poesis.* The University of Chicago, Winter 2002. Web. 7 Nov. 2012. <http://humanities.uchicago.edu>.

Hazlitt, William. *The Spirit of the Age*. Plymouth: Northcote House, 1991. Impreso.

Heffernan, James A.W.. *Museum of Words: The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery.* Chicago: Chicago UP, 1993. Impreso.

Hollander, John. *The Gazer's Spirit*. Chicago: Chicago UP, 1995. Impreso.

Horace, *Ars Poetica*. Tr. Cheadle Hulme Sisson. Chester: Carcanet, 1975. Impreso.

Horst, Frenz and Newton P. Stallknecht. Preface. *Comparative Literature: Method and Perspective.* Ed. Frenz Horst and Newton P. Stallknecht. Carbondale: Southern Illinois UP, 1961. i-ix. Impreso.

Hughes, Daniel. "Shelley, Leonardo, and the Monsters of Thought". *Criticism* 12.3 (1970): 195-212. Impreso.

Hybernicus. *Apollo or a Poetical Definition of the Three Sister-Arts, Poetry, Painting and Musick.* Londres: J.Roberts, 1729. Impreso.

Jacob, Hildebrand. *Of the Sister Arts; an Essay.* Londres: William Lewis, 1734. Impreso.

Jacobs, Carol. "On Looking at Shelley's Medusa". *Yale French Studies* (1985): 163-79. Impreso.

Janowitz, Anne. "Shelley's Monument to Ozymandias". *Philological Quarterly* 63. (1984): 477-91. Impreso.

Jung, Carl G. "Symbols of Transformation". *Jung's Collected Works*. Ed. Gerhard Alder. Nueva Jersey: Princeton UP. 1977. Impreso.

Keach, William. "Romanticism and Language". *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Ed. Stuart Currant. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 95-119. Impreso.

Keats, John. "Ode on a Grecian Urn". *John Keats: The Complete Poems*. Londres: Penguin, 1988. Impreso.

Krysinski, Wladimir. "Venturas y desventuras de la literatura universal". *Revista de Occidente* 197 (1997): 9-28. Impreso.

Landow, George P. "Las interpretaciones alegóricas de Ruskin sobre Turner". *Victorian Web.* Tr. Montserrat Martínez García 2011. Web. 24 Oct 2013.

---. "Ruskin and the Tradition of Ut Pictura Poesis". *Victorian Web*. 3 Nov. 2010. Web. 30 Abr. 2012.

Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. Londres: W.W.Norton, 1967. Impreso.

Lessing, Gotthold E. *Laocoön*. Trans. Robert Phillimore. Londres: George Routledge & Sons, 1905. Impreso.

Martín, Alfonso. "'Literatura General' y 'Literatura Comparada': la comparación como método de la Crítica Literaria". *Castilla. Estudios de Literatura* 23. 1998: 129-150. Impreso.

McGann, Jerome. "The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology". *Romantic Circles* (Electronic Editions from *Studies in Romanticism* 11). 1972: 3-25. Web. 13 Abr. 2013.

Mitchell, William J. T. "Ekphrasis and the Other". *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.* Chicago: Chicago UP, 1994. 151-182. Impreso.

Montoro, Antonio. *El Romanticismo literario europeo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1959. Impreso.

Mozer, Hadley J. "'Ozymandias' or De Casibus Lord Byron: Literary Celebrity on the Rocks". *European Romantic Review* 21. 2010: 727-749. Web. 20 Mar. 2013.

"Oda". *Diccionario de la Lengua Española*. 21ª ed, 1992. Impreso

Ovid. *Metamorphoses*. Tr. Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana UP, 1955. Impreso.

Parr, Johnstone. "Shelley's *Ozymandias*". *Keats-Shelley Journal* 6 (1957): 31-35. Impreso.

Patterson, Charles I. "Passion and Permanence in Keats' *Ode on a Grecian Urn*". *ELH* 21.3 (1954): 208-220. Impreso.

Pichois, Claude y André-Michel Rosseau. *La Literature Comparée*. París: Armand Colin, 1967. Impreso.

Plato, *Timaeus and Critias*. Tr. Benjamin Jowett, Digireads.com, 2009. Impreso.

"Poema pictura loquens, pictura poema silens". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4th ed. 2012. Impreso.

Praz, Mario. *The Romantic Agony.* Nueva York: Meridian Books, 1960. Impreso.

Remak, Henry H. H. "Comparative Literature: Its Definition and Function". *Comparative Literature: Method and Perspective.* Ed. Frenz Horst and Newton P.Stallknecht. Carbondale: Southern Illinois UP, 1961. Impreso.

Robinson, Daniel. *Wordsworth's Poetry*. Londres: MPG Books, 2010. Impreso.

Ruskin, John. *Modern Painters*. Vol. 1. Londres: Smith, Elder and Co., 1848. Impreso.

---. *Modern Painters*. Vol. 3. Nueva York: John Wiley, 1863. Impreso.

Scott, Grant F. "Shelley, Medusa and the Perils of Ekphrasis". *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*, ed. Frederick Burwick and Jurgen Klein. Ámsterdam: Rodopi, 1996. 315-332. Impreso.

---. "The Rhetoric of Dilation: Ekphrasis and Ideology". *Word & Image* 7 (1991): 301-310. Impreso.

Shelley, Percy B. "A Defence of Poetry". *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*. Ed. Mary Shelley. Vol. 1. Filadelfia: Lea and Blanchard, 1840. 25-62. Impreso.

---. "On the Medusa". *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Londres: Swift and Co., 1871. Impreso.

---. "Ozymandias". *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Londres: Swift and Co., 1871. Impreso.

Silver, Larry. "Step-Sisters of the Muse: Painting as Liberal Art and Sister Art". *The Sister Arts from Hogarth to Tennyson.* Ed. Richard Wendorf. Minesota: University of Minnesota Press, 1983. 36-69. Impreso.

Spitzer, Leo: "The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar." *Essays on English and American Literature*, ed. Anna Hatcher. Princeton: Princeton UP, 1962. Impreso.

Taylor, Ronald. *Richard Wagner: His Life, Art and Thought*. Londres: Paul Elek Limited, 1979. Impreso.

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. Alex Preminger, Terry V. F. Brogan. Princeton: Princeton UP, 1993. Impreso.

Thompson, D.W. "Ozymandias". *Philological Quarterly* 16.4 (1937): 59-64. Impreso.

Twain, Mark. *A Tramp Abroad.* Hartford: American Publishing Company, 1880. Impreso.

"Ut Pictura Poesis". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4th ed. 2012. Impreso.

Van Tieghem, Paul. *La Littérature comparée*. Paris: Librairie Armand Colin, 1931. Impreso.

Vendler, Helen. *The Odes of John Keats*. Cambridge: Harvard UP, 1983. Impreso.

Vidalis, Michael A. "Gesamtkunstwerk. 'Total Work of Art'". *Anti-Architecture: Architectural Monologues*. Atenas: IWN Publishers, 2005. Impreso.

Villanueva, Darío. "Literatura Comparada y Teoría de la Literatura". *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994. 99-127. Impreso.

Virgilio, Publio Marón. "La Eneida". *Virgilio. Eneida. Libros I-III*. Ed. C.S.I.C. Madrid: Tirant Lo Blanch, 2009. 64-65. Impreso.

Walker, Andrew. "From Private Sermon to Public Masterpiece: J.M.W. Turner's *The Slave Ship* in Boston, 1876-1899". *Journal of the Museum of Fine Arts, Boston* 6 (1994): 6-7 Impreso.

Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate, 2009. Impreso

Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1979. Impreso

Wood, Marcus. *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America.* Manchester: Manchester UP, 1999. Impreso.

Wordsworth, William. "Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont". *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*. Ed. Henry Reed. Filadelfia, 1852. Impreso.

---. Preface. *Lyrical Ballads, with Pastoral and other Poems*. 3ª ed. Vol. I. London: Biggs and Cottle, 1802. I-xiv. Impreso.

7. Apéndice

7.1. “Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont” (1806). William Wordsworth.

I WAS thy neighbor once, thou rugged Pile!
Four summer weeks I dwelt in sight of thee:
I saw thee every day; and all the while
Thy Form was sleeping on a glassy sea.

So pure the sky, so quiet was the air!
So like, so very like, was day to day!
Whene'er I looked, thy Image still was there;
It trembled, but it never passed away.

How perfect was the calm! it seemed no sleep;
No mood, which season takes away, or brings:
I could have fancied that the mighty Deep
Was even the gentlest of all gentle Things.

Ah! THEN, if mine had been the Painter's hand,
To express what then I saw; and add the gleam,
The light that never was, on sea or land,
The consecration, and the Poet's dream;

I would have planted thee, thou hoary Pile
Amid a world how different from this!
Beside a sea that could not cease to smile;
On tranquil land, beneath a sky of bliss.

Thou shouldst have seemed a treasure-house divine
Of peaceful years; a chronicle of heaven;--
Of all the sunbeams that did ever shine
The very sweetest had to thee been given.
A Picture had it been of lasting ease,
Elysian quiet, without toil or strife;
No motion but the moving tide, a breeze,
Or merely silent Nature's breathing life.

Such, in the fond illusion of my heart,
Such Picture would I at that time have made:
And seen the soul of truth in every part,
A stedfast peace that might not be betrayed.

So once it would have been,--'tis so no more;
I have submitted to a new control:
A power is gone, which nothing can restore;
A deep distress hath humanised my Soul.

Not for a moment could I now behold
A smiling sea, and be what I have been:
The feeling of my loss will ne'er be old;
This, which I know, I speak with mind serene.

Then, Beaumont, Friend! who would have been the Friend,
If he had lived, of Him whom I deplore,
This work of thine I blame not, but commend;
This sea in anger, and that dismal shore.

O 'tis a passionate Work!--yet wise and well,
Well chosen is the spirit that is here;
That Hulk which labours in the deadly swell,
This rueful sky, this pageantry of fear!

And this huge Castle, standing here sublime,
I love to see the look with which it braves,
Cased in the unfeeling armour of old time,
The lightning, the fierce wind, and trampling waves.
Farewell, farewell the heart that lives alone,
Housed in a dream, at distance from the Kind!
Such happiness, wherever it be known,
Is to be pitied; for 'tis surely blind.

But welcome fortitude, and patient cheer,
And frequent sights of what is to be borne!
Such sights, or worse, as are before me here.--
Not without hope we suffer and we mourn.

Wordsworth, William. “Elegiac Stanzas Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont”. *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*. Ed. Henry Reed. Filadelfia: 1852, p.463.



Beaumont, Sir George. *Peele Castle in a Storm*. 1805 (óleo sobre lienzo). Leicester City Art Gallery, Leicester, Reino Unido.

7.2. “Ozymandias” (1818). Percy Bysshe Shelley.

I MET a Traveler from an antique land,
Who said, "Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read,
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them and the heart that fed:
And on the pedestal these words appear:
"My name is OZYMANDIAS, King of Kings."
Look on my works ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that Colossal Wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away.

Bysshe Shelley, Percy. “Ozymandias”. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Londres: Swift and Co., 1871. Impreso.





Estatuas de Ramsés II en el Museo Británico de Londres.

7.3. “On the Medusa” (1819). Percy Bysshe Shelley

I.
It lieth, gazing on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain-peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.

II.
Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit into stone,
Whereon the lineaments of that dead face
Are graven, till the characters be grown
Into itself, and thought no more can trace;
’Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,
Which humanize and harmonize the strain.

III.
And from its head as from one body grow,
As grass out of a watery rock,
Hairs which are vipers, and they curl and flow
And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions show
Their mailed radiance, as it were to mock
The torture and the death within, and saw
The solid air with many a ragged jaw.

IV.
And, from a stone beside, a poisonous eft
Peeps idly into those Gorgonian eyes;
Whilst in the air a ghastly bat, bereft
Of sense, has flitted with a mad surprise
Out of the cave this hideous light had cleft,
And he comes hastening like a moth that hies
After a taper; and the midnight sky
Flares, a light more dread than obscurity.

V.
'Tis the tempestuous loveliness of terror;
For from the serpents gleams a brazen glare
Kindled by that inextricable error,
Which makes a thrilling vapour of the air
Become a and ever-shifting mirror
Of all the beauty and the terror there--
A woman’s countenance, with serpent-locks,
Gazing in death on Heaven from those wet rocks.

Bysshe Shelley, Percy. “On the Medusa”. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Londres: Swift and Co., 1871. Impreso.



Escuela Flamenca. *Head of Medusa.* 1620-30. Galería Uffizi, Florencia.

7.4. "Ode on a Grecian Urn" (1820). John Keats.

1.

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fring'd legend haunt about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

2.

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter: therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal - yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

3.

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

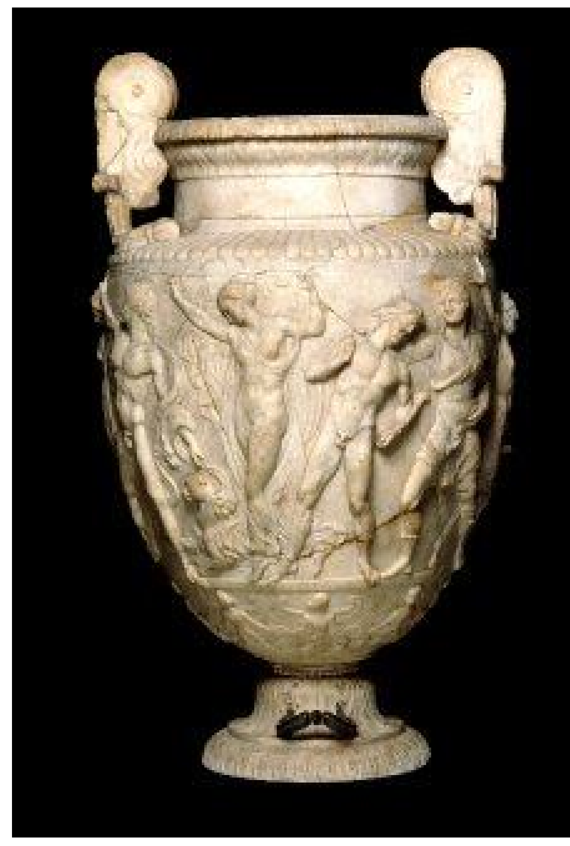
4.

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

5.

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty," - that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

Keats, John. “Ode on a Grecian Urn”. *John Keats: The Complete Poems*. Londres: Penguin, 1988. 308-9. Impreso.





Townley Vase. s. II A. C.
Museo Británico, Londres.

Keats, John. *Sosibios' Vase*. 1819-20.
Casa-Museo de Keats-Shelley, Roma.



Uno de los mármoles de Elgin. Museo Británico, Londres.

7.5. John Ruskin on J. M. W. Turner's *Slave Ship* (1843).

"But, I think, the noblest sea that Turner has ever painted, and, if so, the noblest certainly ever painted by man, is that of the *Slave Ship*, the chief Academy picture of the Exhibition of 1840. It is a sunset on the Atlantic after prolonged storm; but the storm is partially lulled, and the torn and streaming rain-clouds are moving in scarlet lines to lose themselves in the hollow of the night. The whole surface of sea included in the picture is divided like the lifting of its bosom by deep-drawn breath after the torture of the storm. Between these two ridges, the fire of the sunset falls along the trough of the sea, dyeing it with an awful but glorious light, the intense and lurid splendor which burns like gold and bathes like blood. Along this fiery path and valley, the tossing waves by which the swell of the sea is restlessly divided, lift themselves in dark, indefinite, fantastic forms, each casting a faint and ghastly shadow behind it along the illuminated foam. They do not rise everywhere, but three or four together in wilde groups, fitfully and furiously, as the under strength of the swell compels or permits them; leaving between them treacherous spaces of level and whirling water, now lighted with green and lamp-like fore, now flashing back the gold of the declining sun, now fearfully dyed from above with the indistinguishable images of the burning clouds, which wall upon them in flakes of crimson and scarlet, and gives to the reckless waves the added motion of their own firey flying. Purple and blue, the lurid shadows of the hollow breakers are cast upon the mist of the night, which gathers cold and low, advancing like the shadow of death upon the guilty ship as it labors amidst the lightning of the sea, its thin masts written upon the sky in lines of blood, girded with condemnation in that fearful hue which signs the sky with horrow, and mixes its flaming flood with the sunlight, -- and cast far along the desolate heave of the sepulchral waves, incarnadines the multitudinous sea.

I believe, if I were reduced to rest Turner's immortality upon any single work, I should choose this. Its daring conception –ideal in the highest sense of the word– is based on the purest truth, and wrought out with the concentrated knowledge of a life; its color is absolutely perfect, not one false or morbid hue in any part or line, and so modulated that every square inch of canvas is a perfect composition; its drawing as accurate as fearless; the ship buoyant, bending, and full of motion; its tones as true as they are wonderful; and the whole picture dedicated to the most sublime of subjects and impressions – (completing thus the perfect system of all truth, which we have shown to be formed by Turner's works) – the power, majesty, and deathfulness of the open, deep, illimitable Sea".

Ruskin, John. *Modern Painters*. Vol. 1. Londres: Smith, Elder and Co. 1848, pp. 376-7. Impreso.

Joseph Mallord William Turner. *Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On).* 1840 (Óleo sobre lienzo). Museo de Bellas Artes. Boston.

